Julia CHARDAVOINE

# « L'ACTE GRATUIT » DANS *CRIME ET CHÂTIMENT* DE F. DOSTOÏEVSKI ET *LES CAVES DU VATICAN* D'A. GIDE

Mémoire de Master sous la direction de Monsieur Philippe CHARDIN.

École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines.

Section Lettres et Arts.

Août 2008.

**INTRODUCTION** ..... **3**

**1 PREMIERE PARTIE : LE ROMAN DE L'ACTE GRATUIT.** ..... **5**

1.1 L'ACTE GRATUIT OU LA REMISE EN CAUSE DU ROMAN D'AVENTURES. ..... 5

*1.1.1 Entre aventures et mésaventures.* ..... *5*

*1.1.2 Des types aux topoï du roman noir.* ..... *13*

*1.1.3 Au-delà du roman policier : la déconstruction du suspens* ..... *22*

1.2 LE ROMAN D'ANALYSE : L'ACTE GRATUIT OU LE DRAME INTERIORISE. ..... 27

*1.2.1 Contre le roman d'analyse : la complexité des personnages.* ..... *28*

*1.2.2 La dramatisation du conflit intérieur : la source de l'action* ..... *39*

*1.2.3 De la psychologie à l'observation : l'autonomisation des personnages* ..... *44*

1.3 UNE CHRONIQUE DE L'ACTE GRATUIT : ENTRE REALISME ET SYMBOLISME. ..... 50

*1.3.1 La source réaliste : le fait-divers ou l'actualité* ..... *51*

*1.3.2 Vers l'abstraction : une réalité signifiante et symbolique.* ..... *62*

**2 DEUXIEME PARTIE: LA PHILOSOPHIE DE L'ACTE GRATUIT** ..... **72**

2.1 LA CONCEPTION DE L'ACTE GRATUIT : ACTE LIBRE OU DETERMINE ? ..... 72

*2.1.1 L'idée faite acte* ..... *73*

*2.1.2 Le constat d'échec : Un acte libre ?* ..... *84*

2.2 LE DESACCORD : LA QUESTION DE LA CULPABILITE ET DE LA REDEMPTION. ..... 93

*2.2.1 Des excipits contrastés : du châtiment à la jouissance.* ..... *93*

*2.2.2 Le sens caché : la religion de la souffrance ou celle du plaisir ?* ..... *106*

2.3 AU-DELA DE TOUTE THEORIE SUR L'ACTE GRATUIT. ..... 115

*2.3.1 Un dialogue perpétuel.* ..... *115*

*2.3.2 Jusqu'au dialogisme : revendication des « êtres de dialogue ».* ..... *121*

*2.3.3 Contre tout système: le refus de l'univoque.* ..... *126*

**CONCLUSION : L'ACTE GRATUIT DE L'ECRITURE.** ..... **138**

**BIBLIOGRAPHIE** ..... **145**

LE CORPUS : LA BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE. ..... 145

LES OUVRAGES CRITIQUES : LA BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE. ..... 145

AUTRES : LA BIBLIOGRAPHIE TERTIAIRE. ..... 149

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

# INTRODUCTION

*Je me promets de dire, autorisé et abrité par (Dostoïevski), une série de choses qui me tiennent particulièrement à cœur et que jusqu'à présent je n'osais et ne savais pas dire en mon nom propre*[1]. Voilà ce qu'écrit Gide à Curtius, revendiquant ainsi l'influence fondamentale de Dostoïevski sur son œuvre : l'écrivain russe (1821 – 1881) aurait autorisé Gide à penser.

Gide est en effet un fervent lecteur de Dostoïevski. Dès mars 1890, il mentionne parmi ses lectures *Krotkaia*, *Un petit héros*, *Crime et Châtiment* et une relecture de ces romans en 1891. Il avoue : *J'admire Dostoïevski plus que je ne croyais qu'on pût admirer*[2]. Il retrouve chez lui ses propres pensées, même celles informulées, inavouées : *Ai-je été influencé par Dostoïevski ? C'est possible, cela n'est pas certain. Le vrai, c'est que lorsque je l'ai lu, j'ai senti en plus de mon admiration, d'extraordinaires AFFINITÉS entre mes pensées et les siennes*[3]. Il s'agit d'une identification, du phénomène par lequel Gide comprend qu'il n'est pas le seul à penser d'une façon particulière. La conséquence de cette réalisation, c'est qu'elle lui donne le sentiment d'autorité vis-à-vis des idées qu'il a en commun avec un autre, Dostoïevski : *Pourtant il me semble que, n'eussé-je connu ni Dostoïevski, ni Nietzsche, ni Freud, ni X. ou Z., j'aurais pensé tout de même, et que j'ai trouvé chez eux plutôt une autorisation qu'un éveil*[4].

Ainsi Gide reconnaît l'influence de Dostoïevski, qui, pour lui, n'a rien de néfaste. Le 29 mars 1900, dans une conférence à *La Libre Esthétique de Bruxelles* « De l'influence en littérature », il affirme son goût pour les influences : *Ceux qui craignent les influences et s'y dérobent font le tacite aveu de la pauvreté de leur âme* (…) *Voilà pourquoi nous voyons les grands esprits ne jamais craindre les influences, mais au contraire les rechercher avec une sorte d'avidité qui est comme l'avidité d'ÊTRE*[5].

---

[1] Cité par T. Cazentre, *Gide lecteur : La littérature au miroir de la lecture*, éd. Kimé, 2003.
[2] Cité par M. Cadot, *Dostoïevski, d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 270.
[3] Cité par H. Hutchinson, *Théories et pratiques de l'influence dans la vie et l'œuvre immoraliste de Gide,* Caen : Minard, 1997. « La thésothèque », p. 51.
[4] *Idem*, p. 49.
[5] *Idem*, p. 21.

Cette fascination de Gide pour Dostoïevski est à l'origine de l'écriture de son roman *Les Caves du Vatican*, dont l'intertexte explicite avec *Crime et Châtiment* est unanimement reconnu. Comme nous le verrons, les deux intrigues présentent des similitudes frappantes, et notamment la mise en scène d'un meurtre incongru, étrange et monstrueux : au crime de Raskolnikov qui tue une vieille usurière fait écho l'assassinat de Fleurissoire par Lafcadio. Les deux héros tuent en effet sans raison apparente : Lafcadio revendique et Raskolnikov réalise que le meurtre est immotivé.

C'est ce que la critique appellera *acte gratuit*. L'acte gratuit serait d'abord un acte commis sans raison valable, une simple affirmation de la volonté de puissance. Raskolnikov et Lafcadio développent en effet une même théorie : l'idée qu'il existerait des hommes supérieurs, capables de tuer sans motif et échappant ainsi aux règles de la psychologie ordinaire. Par cet acte transgressif choisi de manière un peu fortuite, ils veulent affirmer leur toute-puissance individuelle et leur liberté. Mais l'acte gratuit, c'est aussi un acte qui n'est pas déterminé par des motifs extérieurs ou des considérations rationnelles ; il est caractérisé par son inconséquence. De plus, il est désintéressé, et n'attend aucune contrepartie, qu'elle soit financière ou immatérielle. Par là même ce serait un acte libre.

Cet acte gratuit a fasciné les lecteurs de Gide comme de Dostoïevski : il est le nœud, le motif central des deux œuvres.

En effet, la notion d'acte gratuit interroge d'abord le genre du roman. Traditionnellement, le récit d'un crime inscrit le texte dans le genre du roman policier ou du roman d'aventures : l'on cherche à savoir qui a tué, comment… Le meurtre est pris dans une spirale de causes et d'effets. À partir du moment où il est immotivé, ce schéma classique ne tient plus. On peut ainsi se demander comment le récit d'un acte gratuit renouvelle le genre du roman.

De plus, la notion d'acte gratuit fait appel à de nombreuses notions philosophiques. Si l'acte n'est pas déterminé par des motifs extérieurs, peut-on considérer qu'il est libre ? Si le crime est une pure affirmation de la volonté de puissance, est-il toujours une faute, un péché ? Appelle-t-il une culpabilité, un processus de rédemption ? Ce sont des questions auxquelles Gide et Dostoïevski répondront de manière très différente.

# 1 PREMIERE PARTIE : LE ROMAN DE L'ACTE GRATUIT.

L'acte gratuit, le motif central des deux œuvres, ce crime immotivé, est une véritable péripétie romanesque, une action qui inscrit *Crime et Châtiment*, comme *Les Caves du Vatican*, dans la tradition du roman d'aventures ou policier.

## 1.1 L'ACTE GRATUIT OU LA REMISE EN CAUSE DU ROMAN D'AVENTURES.

Crimes, viols, étonnantes coïncidences… *Les Caves du Vatican* et *Crime et Châtiment* tiennent leurs lecteurs en haleine en l'entraînant dans le rythme effréné d'une cascade d'aventures rocambolesques.

D'un côté, L. Grossman remarque à propos de Dostoïevski : *Seul dans toute l'histoire du roman russe classique, il a mis au premier plan les affabulations typiques de la littérature d'aventures. (…) Il utilisait jusqu'aux clichés de ce genre littéraire*[6].

C. Du Bos note : *Que je suis inquiet lorsque je vois un homme aussi grand que Gide qui, poussé pat son admiration pour un Dostoïevski, un Fielding, un Daniel de Foë, décide de propos délibéré qu'il abandonnera le récit pour le grand roman d'aventure à très nombreux personnages*[7].

### 1.1.1 Entre aventures et mésaventures.

Il suffit de noter les nombreuses occurrences du terme « aventure » dans *Les Caves du Vatican* et de « случай », ou sloutchaï, équivalent en russe dans *Crime et Châtiment* pour inscrire ces deux œuvres dans la tradition du roman d'aventures.

Le terme d'aventure vient de advenire, advenir (et « случай » de « случиться») : il désigne ce qui arrive.

Il peut avoir un sens large d'événement imprévu, de hasard, de destin. C'est l'emploi le plus fréquent dans les deux œuvres. Dans *Les Caves du Vatican*, l'incendie dans lequel

---

[6] Cité par M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Éd. du Seuil, Paris, 1970, p. 155.
[7] Charles Du Bos, *Dialogue avec André Gide*, Paris, Éd. Corrêa, 1947, p. 161.

Lafcadio intervient est ainsi qualifié : *il lui advint une assez bizarre aventure*[8]. Dans *Crime et Châtiment*, la lettre de Poulkhéria rappelle une succession d'événements imprévus qui aboutissent à la décision de mariage de Dounia avec Loujine : *Voilà toute notre histoire ; et combien d'aventures se sont accumulées depuis ce temps*[9]. […] *Tout cela favorisa essentiellement l'aventure inattendue qui change, on peut le dire, toute notre destinée*[10]. De même, lorsque Mikolka interrompt l'entretien de Porphiri et de Raskolnikov, l'événement est ainsi rapporté : *Mais, là, il arriva une aventure étrange, quelque chose de tellement inattendu pour la marche habituelle des choses, que, cette fois, ni Raskolnikov, ni Porphiri Petrovitch ne pouvaient prévoir un dénouement pareil*[11].

Mais le mot « aventure » en français, le sens russe étant plus exclusif, peut être employé dans un sens plus restreint de péripétie, d'expérience comportant un certain risque. Ainsi, dans *Les Caves du Vatican*, où les personnages adoptent des postures très différentes face au risque, Julius, inquiet et curieux, ose tout de même gravir les marches de l'immeuble sordide de Lafcadio : *Il semblait au romancier qu'il s'enfonçât dans l'aventure*[12]. À l'inverse, Fleurissoire, pris dans un tourbillon d'évènements effrayants, perd pied : *Depuis quatre jours que je vis parmi eux, je ne sors pas des aventures !*[13]. Quant à Lafcadio, en proie à l'ennui, il revendique son rôle d'aventurier et part à la recherche du risque : *Il était en mal d'aventure*[14]. Et il se définit ainsi : *Le crime ! ce mot lui semblait plutôt bizarre ; et tout à fait impropre, s'adressant à lui, celui de criminel. Il préférait celui d'aventurier (…)*[15].

Les deux romans s'inscrivent donc explicitement dans la tradition du roman d'aventures, caractérisé par la démultiplication du nombre d'événements, *une fête de la narration* comme le dit Ariel Denis[16]. L'histoire rebondit sans cesse et saute d'une nouvelle action à une autre. Le rythme en est effréné. Jacques Rivière dans son article sur le roman d'aventures, que Gide a lu et relu, souligne cet aspect : *L'œuvre apparaît couverte*

---

[8] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Paris : Gallimard, 1922. « Folio » n°34, Livre II, chapitre 6, p. 75.
[9] F. Dostoïevski, *Crime et Châtiment*. Actes Sud, 1996. « Babel » n°231-232, Livre 1, chapitre 3, p. 75 .
[10] *Idem*, Livre 1, chapitre 3, p. 66 .
[11] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 133.
[12] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 2, p. 50.
[13] *Idem*, Livre IV, chapitre 7, p. 180.
[14] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 63.
[15] *Ibid*, Livre V, chapitre 3, p. 200.
[16] *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, dirigé par François Nourissier, Paris, ed. Alabin Michel, coll. Encyclopedia Universalis, 2001.

*d'excroissances : récits interminables venant interrompre l'histoire principale, confessions, pages de journal, exposé des doctrines professées par l'un des personnages*[17].

La multiplication des péripéties est particulièrement frappante dans *Crime et Châtiment*: prenons l'exemple du Livre I où les événements se succèdent avec une frénésie ahurissante, alors même que ce livre d'exposition devrait être consacré à la présentation de la situation. Raskolnikov, dans le premier chapitre, fait un essai, un repérage pour le crime qu'il n'a pas encore résolu de commettre ; au second chapitre, il rencontre Marméladov ; au troisième, il apprend que sa sœur se marie et arrive à Pétersbourg avec sa mère ; au quatrième, alors qu'il erre, en proie au trouble le plus vif, il tente de sauver une jeune fille ivre ; au cinquième, après un rêve cauchemardesque, il rencontre par hasard la sœur de l'usurière qu'il s'apprête à tuer et apprend que le crime peut avoir lieu le lendemain soir ; au sixième, Raskolnikov déploie son ingéniosité pour préparer l'assassinat et le septième chapitre est consacré au récit du crime. Nous en sommes qu'au sixième du roman, et plusieurs rencontres décisives et hasardeuses, un mariage, une tentative de viol et un crime ont déjà eu lieu.

Cette accumulation linéaire d'épisodes est renforcée par la durée de l'action qui est extrêmement concentrée. Le premier jour, au début de juillet, Raskolnikov répète son geste et rencontre Marméladov ; le second, il reçoit la lettre de sa mère et apprend l'heure où l'usurière sera seule : le troisième, il tue. Les jours suivants il reste alité sans conscience et perd la notion du temps. Le huitième jour meurt Marméladov, le neuvième, l'étudiant reçoit la visite de Svidrigaïlov et avoue son crime à Sonia ; le dixième, la femme de Marmeladov meurt à son tour. Les deux jours suivants, Raskolnikov erre par la ville dans un demi-délire. Le treizième jour, il a sa dernière entrevue avec Porphyre Petrovitch et un entretien avec Svidrigaïlov au cabaret. Le quatorzième jour à l'aube, Svidrigaïlov se brûle la cervelle et, le soir, le criminel se livre. Ainsi, tout cet amas d'événements, de pérégrinations, de conversations, de réflexions, se loge dans quatorze jours.

Cette frénésie se retrouve dans *Les Caves du Vatican*. Gide dans le premier début des *Caves* voulait mettre en exergue cette accumulation d'événements :

> *Ce que j'admire surtout dans la vie, c'est son encombrement formidable. (…). Pour moi qui, depuis quelques ans, las des livres, fais profession de regarder, ce qui n'est pas toujours la moins intense façon de vivre, j'ai vu naître sous mon regard, je le dis, des suites d'événements si étranges, si neufs, si retors, si branchus que, maintenant que le devoir*

[17] Cité par Isabelle Guillaume dans son article « André Gide et la tentation du roman d'aventures », in *André Gide et la tentation de la modernité*, Colloque international de Mulhouse, Gallimard, Cahiers de la nrf, Paris, 2002, p. 352.

*m'incombe d'en exposer une partie, je tremble qu'ils ne se forment mal au récit que je voudrais en faire. Le nombre seul des événements qu'il faudra relater, m'effare (…)*[18].

Notons ainsi l'enchaînement stupéfiant des faits : une petite cause peut avoir de grands effets. Au Livre I, Marguerite donne à manger aux rats de son mari, destinés à des expériences scientifiques ; ce dernier, devant la dévotion de sa femme qui prie et agit pour qu'il soit sauvé et pardonné, se met en colère. Il fracasse alors avec sa béquille une statue de la vierge, brise l'une de ses mains qu'il empoche, tout cela aboutissant à la grâce et au miracle de la conversion !

Ainsi, chaque chapitre est le théâtre d'un nouvel événement. Et ce qui caractérise avant tout ces aventures, c'est leur caractère extraordinaire, disons irréaliste. Ariel Denis le rappelle : *C'est le « procès de l'attitude réaliste » qu'il convient d'instruire : que le roman d'aventures soit avant tout, pour son écrivain et son lecteur, une pure expression de l'imaginaire*[19].

Les étranges coïncidences, les hasards s'accumulent, sans aucune vraisemblance. Dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov rencontre par hasard Marméladov, qui s'avère être le protégé et voisin de Lébéziatnikov ; ce dernier héberge Loujine, son ami, le fiancé de Dounia, sœur de Raskolnikov. De plus, Marméladov est le père de Sonia, jeune prostituée, qui habite par le plus étrange des hasards la pièce à côté de Svidrigaïlov, l'homme qui a harcelé Dounia, lorsque cette dernière travaillait chez lui à la campagne. Et cette Sonia est très amie de Lizavéta, la sœur de l'usurière, que Raskolnikov a tué malencontreusement. Enfin, Raskolnikov est ami avec Razoumikhine, un parent de Porphiri, le juge d'instruction en charge de l'affaire du crime de l'usurière. De même, dans *Les Caves du Vatican*, Lafcadio apprend qu'il est le fils bâtard de Juste-Agénor de Baraglioul et il se laisse ainsi prendre dans les mailles du filet familial. Il tombe amoureux d'une jeune fille qu'il rencontre par hasard, Geneviève, et qui s'avère être la fille de Julius, son demi-frère. Lafcadio a été ami en pension avec un certain Protos, qui est en train de monter une escroquerie, dans laquelle les victimes sont la Comtesse de Saint-Prix, sa demi-sœur et Fleurissoire, le mari de la sœur de la femme de Julius ! Enfin, lorsque Lafcadio débarque à Rome et tue un homme au hasard dans un wagon, ce dernier s'avère être encore une fois Fleurissoire, parent par alliance, qui a dans la

[18] Cité par Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, Paris, Larousse Université, 1972, chapitre 4.
[19] François Nourissier, *Op. cit.*

poche le billet de train de Julius et qui est surveillé par Protos. Ce réseau de personnages est d'une telle densité qu'on pourrait en perdre le fil !

De même, les rencontres de hasard sont très fréquentes, ce qui paraît incongru dans de grandes villes comme Saint-Pétersbourg, Rome ou Paris. C'est une série de rencontres hasardeuses qui poussent Raskolnikov au crime : il s'assoit dans une taverne à côté d'un jeune étudiant qui parle de la vieille usurière que Raskolnikov projette de tuer et développe des théories similaires aux siennes; puis, place aux Foins, il surprend Lizavéta, la sœur de cette même usurière, en pleine discussion avec des marchands, ce qui lui permet de fixer une heure à son crime. Et par la suite, les rencontres imprévues se poursuivent : ainsi, *À peine Raskolnikov eut-il ouvert la porte sur la rue que, d'un seul coup, juste sur le perron, il se cogna contre Razoumilhine qui entrait*[20] ; plus loin, au Livre VI, il tombe sur Svidrigaïlov par hasard, attablé dans une taverne, puis sur sa sœur alors qu'il traverse un pont… De même, c'est une suite de hasards qui pousse tous les personnages de la sotie gidienne à se rencontrer puis à se retrouver à Rome : au Livre II, Lafcadio retombe dans la rue sur Geneviève qui se dirige dans le même immeuble que lui ; au Livre IV, Fleurissoire rencontre Julius par hasard; au Livre V, Protos, Lafcadio et Fleurissoire se retrouvent dans le même train.

Le crime lui-même est le fruit d'une série de coïncidences. Dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov tue Lizavéta qui arrive à l'improviste, échappe aux policiers grâce à la dispute joueuse de deux peintres en bâtiments qui lui permet de se cacher dans un appartement vide… Et lorsque Razoumikhine re-raconte l'histoire du crime, ou tout du moins celle qu'il a devinée, et qui s'avère identique à la réalité. Zossimov, réagit de façon incrédule, face à ce récit trop extraordinaire : *Rusé ! Non vieux, c'est rusé. C'est plus rusé que tout… (…) Mais parce que ça tombe vraiment trop bien… ça colle trop… comme au théâtre*[21].

Le roman d'aventures consiste en une succession d'événements extraordinaires, et se fonde ainsi sur l'exceptionnel au cœur du quotidien.

La figure exceptionnelle centrale, c'est bien celle du héros, souvenir de l'origine épique du récit : héros sans peur, parfois sans reproche, infiniment rusé et incroyablement audacieux, il ose affronter ces péripéties.

Ce héros doit être paré de nombreuses qualités. Et Lafcadio, *ce beau jeune homme blond*[22], *bien bâti*[23], selon les mots de son père, rappelle Raskolnikov : *À propos, il était d'une*

---

[20] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 6, p. 291.
[21] *Idem*, Livre II, chapitre 4, p. 251.
[22] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 2, p. 56.

*beauté remarquable, avec des yeux sombres splendides, les cheveux châtain-blond, une taille plus élevée que la moyenne, mince et droit*[24]. Leur héroïsme, leur grandeur est toute naturelle.

Ce héros, figure de l'aventurier, est caractérisé par son audace : il est prêt à affronter l'aventure. Pour cela, il se libère de toute attache, et s'affirme prêt pour un grand voyage, vers un espace immense, dangereux et inconnu. Lafcadio correspond, plus que Raskolnikov, à ces critères. Il est un bâtard, sans attaches, qui décide de *liquider (son) passé*[25] et de partir à l'aventure : *It is time to launch the ship*, affirme-t-il, et on le voit partir *sans donner d'adresse*[26]. Il rêve dans le train qui l'emmène vers le Sud à des contrées exotiques, à un retour au monde sauvage : *Allons ! plions bagage ! il est temps ! En fuite vers un nouveau monde ; quittons l'Europe en imprimant notre talon nu sur le sol*[27]. Il a en effet reçu une éducation d'aventurier, d'homme libéré des carcans de la société : avec son oncle Faby, il *vivait en sauvage tout le jour*, complètement nu et il fit *un merveilleux voyage en Algérie*[28]. Il s'inscrit lui-même dans la filiation des aventuriers en lisant des romans, comme *Moll Flanders* de D. Defoe ou les *Novelle* de A. F. Grazzini : *En vérité, je n'ai jamais pris de plaisir qu'à Robinson… Si, Aladdin encore…*[29]. Et Gide insiste particulièrement sur cet intertexte, en plaçant en épigraphe au Livre V, une citation de *Lord Jim* de Conrad. Mais Raskolnikov, d'une certaine façon, se rapproche aussi de ce mythe ; on le voit tenter de faire table rase du passé, en coupant tout contact avec sa mère et sa sœur et se replier dans une sorte de voyage dangereux dans son monde intérieur, celui de ses fantasmes, de ses pensées et de ses hallucinations. Alors même que Loujine vient d'être écarté et que Razoumikhine, Dounia et Poulkhéria se réjouissent de cette décision, Raskolnikov part subitement : *Je voulais dire… en venant ici… je voulais vous dire, maman… et toi, Dounia, que ce serait mieux qu'on se sépare un certain temps*[30]. Tatiana Vacquier ajoute :

> *Tous deux se considèrent comme des hommes supérieurs auxquels les lois générales et communes ne s'appliquent pas ; tous deux méprisent la foule, et tous deux croient qu'un meurtre est admissible pour les personnalités hors du commun à condition qu'un tel acte soit nécessaire pour affirmer leur supériorité. (…) Les réactions de Raskolnikov et de Lafcadio sont tout à fait semblables. Ils sont torturés par la curiosité de savoir l'impression qu'ont produite*

---

[23] *Idem,* Livre II, chapitre 5, p. 69.
[24] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 1, p. 11.
[25] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 5, p. 73.
[26] *Idem*, Livre II, chapitre 7, p. 91.
[27] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 188.
[28] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 87.
[29] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 78.
[30] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre IV, chapitre 3, p. 64.

*leurs crimes ; ils prennent des risques ; ils dansent sur le bord du précipice avec la sensation aiguë que seuls leur sang-froid et leur habileté les empêchent de basculer dans l'abîme*[31].

Mais l'héroïsme des personnages réside surtout dans leurs actions. Raskolnikov vient en aide aux pauvres et aux miséreux : il donne de l'argent à Katérina Ivanovna, phtisique, et secourt une jeune fille ivre menacée par un homme… De la même façon, Lafcadio joue au grand seigneur avec son oncle, le marquis de Gesvres, en payant ses dettes, et aide une petite vieille dans les montagnes italiennes, puis M. Defouqueblize qui ne parvient pas dans le train à ramasser son pince-nez… Mais leur action héroïque commune, c'est celle d'un sauvetage d'enfants dans un incendie. Dans *Crime et Châtiment*, l'histoire est située dans le passé et n'est racontée que dans l'épilogue par le narrateur : *Son ancienne logeuse (…) témoigna également que du temps où ils vivaient à leur ancienne adresse, aux Cinq Coins, Raskolnikov, pendant un incendie, la nuit, avait sorti d'un appartement déjà en feu deux enfants en bas âge, et qu'il avait été brûlé*[32]. Dans *Les Caves du Vatican*, Gide accorde une place plus importante à l'épisode, où Lafcadio se distingue par sa bravoure : *Il n'eut recours à l'aide de personne ; une traction le rétablit ; à présent, tout debout, il avançait sur cette crête, évitant les tessons qui la hérissaient par endroits*. Si déjà *la foule l'acclamait comme un héros*, pour Geneviève également, *il avait pris (…) figure de héros*[33].

Mais paradoxalement ce personnage héroïque, hors du commun, se distingue essentiellement par un crime. Il est exceptionnel en tant qu'il commet un acte transgressif. Raskolnikov comme Lafcadio sont des meurtriers : le premier tue une vieille usurière et sa sœur enceinte, le second tue un vieil homme dans un train. Dorénavant, serait héroïque celui qui mènerait à bien une action criminelle. Et Lafcadio, comme Raskolnikov, échouent. Dans *Crime et Châtiment*, le héros ne parvient pas à dominer ses actes. Comme le souligne Razoumikhine, la réussite de son crime est uniquement due au hasard :

> *Mais imagine quelqu'un sans expérience et, le résultat, c'est que c'est seulement le hasard qui l'a sorti d'affaire, et qu'est-ce que le hasard n'est pas capable de faire ? Non, écoute, tous les obstacles, si ça se trouve, il ne les avait même pas prévus ! (…) Même voler, il n'a pas su le faire, tout ce qu'il a su, c'est tuer ! Le premier pas, je te dis, le premier pas : il s'est affolé ! Et ce n'est pas par calcul, c'est par hasard qu'il s'en est tiré !*[34]

L'incapacité de Raskolnikov est ici mise en exergue ; et celui-ci se rend compte également de sa faiblesse, de son absence de contrôle, de son infériorité par rapport aux

---

[31] Cité par Alain Goulet, *Op. cit.*, chap. 4.
[32] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Épilogue, chapitre 1, p. 451.
[33] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 4, p. 64-66.
[34] *Idem,* Livre II, chapitre 4, p. 264.

grands criminels : *Non ces gens-là, ce n'est pas comme ça qu'ils sont faits : un vrai souverain, à qui tout est permis, (…) ce n'est pas un corps qu'ils ont, c'est du bronze !*[35] Ses émotions le trahissent auprès du juge, son corps lui échappe… Et Dounia remet également en cause cet héroïsme : *Pourquoi exiges-tu de moi de l'héroïsme, un héroïsme dont, toi-même, si ça se trouve, tu es incapable ?*[36] Dans *Les Caves du Vatican*, Lafcadio échoue également à mener à bien son crime. Pour qu'il échappe à la police, Protos retouche son crime : le bouton de manchettes est enlevé et la marque du chapelier ôtée sur le chapeau de castor. Protos se moque de Lafcadio en découpant la marque *de la forme et de la dimension d'une feuille de laurier*[37], signe du héros victorieux habituellement.

De plus, dans *Les Caves du Vatican*, la posture de l'aventurier est disséminée à travers deux personnages. Lafcadio a un double, Amédée Fleurissoire, qui le discrédite et ridiculise la figure du héros. Comme le note Germaine Brée, *Qu'advient-il à ces aventuriers ? La croisade de Fleurissoire va tour à tour les toucher ; les dévier de leur route. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas Lafcadio, c'est Fleurissoire, ce vérificateur de Papes, qui est le héros de l'histoire ou alors ils le sont tous les deux*[38]. Car Fleurissoire est le double de l'aventurier ; il part en croisade pour délivrer le pape et se donnera à sa cause jusqu'à en mourir. Mais c'est un bien piteux héros, qui a peur du risque : *Calé dans son coin de wagon, il souriait avec un air de chèvre, du bout des dents, souhaitant bénigne aventure*[39]. Il se fait manipuler par Protos et n'accomplit aucune action héroïque, si ce n'est un combat épique avec un moustique, personnifié : *Oui ! le moustique était là, posé, tout en haut de la moustiquaire. Un peu presbyte, Amédée le distinguait fort bien, fluet jusqu'à l'absurde, campé sur quatre pieds et portant rejetée en arrière la dernière paire de pattes, longue et comme bouclées ; l'insolent !* Le combat s'amorce : *Horreur ! il avait enfermé l'ennemi dans la place !* et Fleurissoire ne parvient pas même à avoir le dessus : *Il chercha des yeux le cadavre*[40]. Le héros vertueux, Fleurissoire, n'est pas récompensé ; bien au contraire, la sottise du personnage est mise en exergue. Et Julius en vient à rejeter la possibilité même d'une aventure ; il lance à Fleurissoire : *Que voulez-vous qu'il vous advienne ?*[41].

---

[35] *Ibid*, Livre III, chapitre 6, p. 470.
[36] *Ibid,* Livre III, chapitre 3, p. 400.
[37] A. Gide, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 3, p. 208.
[38] Germaine Brée, *André Gide : l'insaisissable Protée : étude critique de l'œuvre d'André Gide*. Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1970, p. 226-227.
[39] A. Gide, *Op. cit.*, Livre IV, chapitre 1, p. 128.
[40] *Idem*, Livre IV, chapitre 1, p. 133.
[41] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 184.

Non seulement, le héros du roman d'aventures est devenu maléfique, mais il n'est plus du tout héroïque. On observe une forme de déconstruction du roman d'aventures, discrètement initiée chez Dostoïevski et allant jusqu'à la parodie chez Gide.

L'aventure essentielle des deux œuvres, c'est un crime et non pas une action héroïque et cela teinte le roman d'aventures des influences du roman noir et gothique.

### 1.1.2 Des types aux topoï du roman noir.

*Les Caves du Vatican* comme *Crime et Châtiment* s'inscrivent dans la tradition romantique du roman noir et gothique, ainsi caractérisé :

> *L'expression « roman noir » fait aussitôt surgir des images terrifiantes et risibles de ruines, de souterrains où se déroulent de sombres mystères souvent sanglants. Avec ses jeunes filles persécutées, ses traîtres, ses moines diaboliques (…), le roman noir fascine parce qu'il fait appel aux instincts de cruauté, au désir d'aventures terribles pour échapper à l'ennui, à tout ce qu'il y a en nous de nocturne et de refoulé. Il repose, comme la tragédie, sur la terreur et la pitié*[42].

Le roman noir se définit ainsi par des personnages typiques, par des scènes pathétiques suscitant la sympathie pour humiliés et offensés, et par des situations effrayantes.

Comme dans tout roman d'aventures, les personnages doivent être stéréotypés, immédiatement identifiables par une caractéristique univoque qui les définit une fois pour toute, et qui est souvent soulignée par l'onomastique. Ils ne peuvent évoluer. L'influence romantique du roman noir modifie quelque peu cette donnée : si les personnages typiques ont une dimension manichéenne, ils sont aussi des figures contrastées, alliant sublime et grotesque par exemple. Les personnages sont stylisés, typiques, sans être univoques.

Ainsi, dans *Crime et Châtiment*, nous retrouvons les figures romantiques. Svidrigaïlov, par exemple, incarne le Mal absolu. Son nom viendrait peut-être de « geil » signifiant en allemand « vicieux, corrompu ». Il est une figure romantique par excellence, celle de l'homme mauvais qui se complait dans le vertige de l'Absolu amoral, et la tentation abyssale de la Volupté : on retrouve ces personnages démoniaques et tout puissants chez Byron, Lermontov ou Apollon Grigoriev. Et Raskolnikov souligne sa valeur typique, car lorsqu'il rencontre la jeune fille ivre et l'homme qui essaye de l'exploiter, il généralise : *Comme ils vous pèsent*

---

[42] *Dictionnaire des Littératures de langue française*, dirigé par J-P. Beaumarchais, Paris, Bordas, 2002.

*dessus, les Svidrgaïlov !*[43] Loujine est également une figure absolument négative. Il est le type même de l'égoïste, prêt à exploiter son prochain pour satisfaire son moi. Et derrière ses grandes idées réformatrices (on notera qu'il s'appelle Piotr Petrovitch en allusion à Pierre le Grand), il est un être abject, comme le montre son nom de famille, Loujine, qui pourrait venir de « louja », la marre, la flaque en russe.

Face à ces figures démoniaques ou abjectes, se tiennent les cœurs purs, personnages contrastés puisqu'ils croupissent dans l'abjection. Sonia, dont le prénom, diminutif de Sophia, signifie la sagesse, est caractérisée par sa foi inébranlable, sa disponibilité, voire son sacrifice aux autres. Emblème romantique de la prostituée au grand cœur, elle évoque les personnages hugoliens de Fantine, Cosette, ou rappelle la Marguerite de *Faust*. Lizavéta est un autre cœur pur : malgré son corps monstrueux, comme le dit l'étudiant de la taverne, son apparence laide, elle incarne la pureté et la foi. Son prénom même signifie « l'admiratrice de Dieu ». Razoumikhine se rapproche de ces figures positives : il est le type de l'homme bon - *tout le monde l'aimait*[44]-, romantique, lyrique, appelé par Raskolnikov *Roméo de deux mètres*[45]. Son nom, Razoumikhine, signifie raisonnable, rationnel et Svidrigaïlov souligne cette interaction de l'onomastique : *J'ai entendu parler d'un certain M. Razoumikhine. C'est un monsieur raisonnable, il paraît (ce que son nom montre bien, un séminariste, sans doute)*[46]. Mais, paradoxalement Razoumikhine n'est pas rationnel, même s'il appartient aux cercles de pensée nouvelle, et Loujine, inconsciemment perçoit cette tension en l'appelant Rassoudkine, celui qui a du jugement du discernement.

Quant à Raskolnikov, il incarne la figure typique du jeune romantique : c'est un assassin généreux et idéaliste. S'il est l'émule sanglant de Rastignac et du Hermann de *La Dame de pique* de Pouchkine, il est sans cesse comparé à Schiller par Svidrigaïlov : *Vous êtes un Schiller, vous êtes un idéaliste!*[47], puis *Non mais, notre Schiller, notre Schiller, hein, le Schiller!*[48] Ces criminels idéalistes sont des êtres marqués par une tension intérieure : Raskolnikov vient du terme raskol en russe qui signifie schisme. Il est un schismatique, déchiré entre sa violence et sa générosité, entré ses idées et sa sensibilité.

Autre personnage romantique typique : Marméladov, qui incarne la figure du bouffon, la conscience de soi cynique, qui se donne en spectacle et prend plaisir à scandaliser autrui. Il

---

[43] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 4, p. 82.
[44] *Idem,* Livre I, chapitre 4, p. 97.
[45] *Ibid*, Livre III, chapitre 4, p. 425.
[46] *Ibid*, Livre VI, chapitre 4, p. 347-348.
[47] *Ibid*, Livre VI, chapitre 3, p.341.
[48] *Ibid*, Livre VI, chapitre 4, p. 361.

rappelle l'esthétique hugolienne du grotesque sublime car il se lance au cabaret dans un véritable prêche. Son nom, Marméladov, évoque la confiture, marmelade, et souligne cette idée de mélange emblématique du personnage.

Enfin, Porphiri Petrovitch est le seul personnage à ne pas avoir de nom de famille, toute comme Protos, dans *Les Caves du Vatican* (on notera la paronomase), n'a pas de nom autre que son surnom. Tous deux sont des figures polymorphes, insaisissables, et toutes-puissantes. Prophiri veut dire « pourpre » : c'est la couleur rouge du diable, mais aussi celle du manteau de monarque. Et Porphiri est bien le fils de Pierre ! Et Protos, plus explicitement, signifie « premier » en grec et évoque le Dieu Protée, dieu marin qui change de forme à volonté et prédit l'avenir.

Nous avons donc affaire à une série de personnages topiques, typiques, caractéristiques d'un monde romantique manichéen et contrasté. Une phrase essentielle souligne cette dimension : *Le bout de la chandelle s'éteignait déjà depuis longtemps dans le bougeoir tordu, jetant une lumière glauque, dans cette chambre misérable, sur l'assassin et la prostituée, étrangement réunis dans la lecture du livre éternel* [49].

Dans *Les Caves du Vatican*, Gide crée également des personnages typiques, jouant à parodier ce lyrisme romantique.

En mémoire du grotesque sublime, il nous offre ces personnages dérisoires que sont Arnica, Véronique et Marguerite Péterat, ainsi que Fleurissoire. Caractérisés par leur piété, leur romantisme un peu niais, tous les quatre portent des noms lyriques de fleurs, mais quelques peu dégradés. Si *Philibert Péterat, botaniste assez célèbre, sous le second empire, par ses malheurs conjugaux, avait, dès sa jeunesse, promis des noms de fleurs aux enfants qu'il pourrait avoir*[50], c'était sans tenir compte du potentiel comique de son nom de famille qui jure grossièrement avec ces prénoms sentimentaux. Quant à Fleurissoire, qui porte le délicieux prénom d'Amédée, de l'italien, ama-deo, « aime Dieu », c'est surtout de pustules et de boutons qu'il fleurira. Tous sont ridicules, en dépit de leurs aspirations spirituelles et élevées.

Face à ces bouffons, nous retrouvons les cœurs purs. Geneviève, qui s'appelait d'abord Christine dans les manuscrits, est la figure de l'innocence, celle de Geneviève de Brabant ou sainte Geneviève ; elle se donnera pourtant à un assassin. Carola Venitequa renoue

---

[49] *Ibid*, Livre IV, chapitre 4, p. 92.
[50] A. Gide, *Op. cit.,* Livre III, chapitre II, p. 107.

avec le topos de la prostituée au grand cœur ; elle dira à Protos à propos de Fleurissoire : *Écoute, lui dit-elle avec une sorte de gravité, à celui-ci je ne veux pas que tu fasses de mal*[51]. Et son nom joue avec cette bienveillance accueillante de la prostituée : Venitequa signifie « venez ici » et Carola vient de carus, « chéri » !

Gide n'oublie pas les âmes diaboliques. Anthime Armand Dubois, franc-maçon, est sans cesse comparé au Diable, au *Moloch*, *faux Dieu* qui travaille sur la *chair vive*[52]. Il est anti, c'est celui qui dit toujours non, qui s'oppose sans cesse, et reste campé sur ses positions : Armand vient du germanique Hardman « homme dur », dur comme du bois ! Sa nièce Julie souligne ce caractère typique : *Pourquoi faites-vous le méchant, l'oncle Anthime* ?[53]

Lafcadio Wluiki est, comme Raskolnikov, un assassin généreux ; en dépit de son crime, il multipliera les bonnes actions. Son nom imprononçable marque par son exotisme et son originalité : il inscrit d'emblée le personnage hors de toute catégorie.

En accentuant leur dimension caricaturale et leur potentiel comique, Gide pastiche les topos romantiques que Dostoïevski exploite à fond.

Ces personnages miséreux, ces pauvres, se retrouvent dans des situations pathétiques et sordides qui suscitent l'émotion du lecteur. Si Gide pastiche ces scènes mélodramatiques, Dostoïevski est, lui, profondément marqué par le roman-feuilleton, comme *Les Mémoires du Diable* de Frédéric Soulié ainsi que *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, où dans l'univers des bas-fonds parisiens, évolue un véritable inventaire d'aventuriers, de pauvres et de criminels. En effet, Dostoïevski écrit en 1861 : *Si j'étais un feuilletoniste, non pas occasionnel, mais patenté, de toujours, il me semble que je voudrais me transformer en Eugène Sue pour raconter les Mystères de Saint-Pétersbourg*.[54] On peut dire que c'est à cette entreprise qu'il s'adonne en écrivant *Crime et Châtiment*. Nabokov d'ailleurs le critique, : *il y a un côté français de second ordre dans la façon dont Dostoïevski construit ses intrigues*[55] et il regrette cette *sentimentalité mélodramatique*, visant simplement à *susciter automatiquement la compassion bien connue du lecteur*[56].

Dans *Crime et Châtiment*, les hommes riches sont souvent des débauchés, qui s'attaquent à des victimes fragiles. Raskolnikov se révolte contre un Monsieur qui tourne

---

[51] *Idem*, Livre IV, chapitre 3, p. 142.
[52] *Ibid,* Livre I, chapitre 1, p. 12-13.
[53] *Ibid*, Livre I, chapitre 3, p. 25.
[54] Cité par M. Cadot *Op. cit*., p. 154.
[55] Nabokov, *Littératures 2*, Paris : Fayard, 1985, p. 204.
[56] Nabokov, *Op. cit*., p. 167.

autour d'une jeune fille ivre, *encore une vraie enfant*, avec des intentions explicites : *C'était étrange et terrifiant de voir une telle chose*[57]. Puis, Svidrigaïlov, après avoir harcelé Dounia tente de la violer: *Ah! mais, c'est un viol!*[58] et il est décrit comme *monstrueux*, *le plus débauché et le plus perdu de vices de tous les hommes qui lui sont comparables*[59], responsable de la mort de sa femme battue et d'une petite fille qu'il aurait violé. Le narrateur cherche sans cesse à éveiller la pitié du lecteur. La lettre de la mère fait part d'événements pathétiques dignes d'un mélodrame : après une scène vaudevillesque où l'épouse surprend son mari en train de courtiser sa servante, la femme *ordonna enfin de ramener Dounia (…) en ville dans une simple charrette de paysan où l'on jeta en vrac toutes ses affaires(…). Or c'est là qu'une averse éclata et Dounia, humiliée, déshonorée, fut obligée de faire avec ce paysan dix-sept verstes de route dans une charrette non couverte*[60]. Tous les topoï sont convoqués, jusqu'à la pluie de l'infamie. Mais c'est le rêve de la petite jument qui ancre définitivement cette vision tragique et attendrie des victimes : l'enfant assiste à la mort d'un *pauvre petit cheval*, martyrisé par toute une foule diabolique, vêtue de *rouge* et *riant*, assistant à la scène comme à un spectacle. La férocité est soulignée par le ralentissement de l'action et la gradation dans les détails chiffrés : *deux gars dans la charrette prennent chacun un fouet ; deux gars de la foule sortent encore des fouets ; un lourd et long brancard ; six fouets lui tombent dessus* et enfin *un pieu de fer*. On note l'influence de Victor Hugo qui revendique la justification des humiliés et des parias de la société, repoussés par tous. Le récit de la mort de la petite jument rappelle un poème de Victor Hugo *Melancholia* dans *Les Contemplations* :

*L'animal éperdu ne peut plus faire un pas ;*

*Il sent l'ombre sur lui peser ; il ne sait pas,*

*Sous le bloc qui l'écrase et le fouet qui l'assomme,*

*Ce que lui veut la pierre et ce que lui veut l'homme.*

*Et le roulier n'est plus qu'un orage de coups*

*Tombant sur ce forçat qui traîne les licous,*

*Qui souffre et ne connaît ni repos ni dimanche.*

*Si la corde se casse, il frappe avec le manche,*

---

[57] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 4, p. 89.
[58] *Idem*, Livre VI, chapitre 5, p. 380.
[59] *Ibid,* Livre III, chapitre 2, p. 39.
[60] *Ibid,* Livre I, chapitre 3, p. 63.

*Et si le fouet se casse, il frappe avec le pié ;*

*Et le cheval tremblant, hagard, estropié,*

*Baisse son cou lugubre et sa tête égarée ;*

*On entend, sous les coups de la botte ferrée,*

*Sonner le ventre nu du pauvre être muet !*

*Il râle ; tout à l'heure encore il remuait ;*

*Mais il ne bouge plus et sa force est finie*[61].

Les crimes, les morts violentes se démultiplient. Le récit des meurtres de Raskolnikov est fait avec un grand réalisme : *Le sang jaillit, comme d'un verre renversé, et le corps tomba net*[62]. Les tentatives de crimes sont nombreuses : Raskolnikov pense à tuer Svidrigaïlov s'il cherche à intriguer contre Dounia : *Alors, je le tuerai* [63]; Dounia menace Svidrigaïlov avec un revolver : *Ose faire ne serait-ce qu'un seul pas, et, je te le jure, je te tue!*[64] On assiste à deux suicides : celui de la jeune femme qui se noie et celui de Svidrigaïlov. Marméladov puis Katérina Ivanovna meurent de morts violentes. Le premier est écrasé par des chevaux et les détails macabres abondent dans la scène : *C'était un homme qui venait d'être écrasé par les chevaux et qui gisait sur le sol, un homme visiblement inconscient, très mal habillé, mais en habits « honnêtes », tout en sang. Le visage, la tête saignaient ; le visage était couvert de plaies, déchiré déchiqueté*[65]. La seconde meurt de phtisie et avant sa mort, elle se donne en spectacle et l'effet pathétique produit sur le public, entraîne le lecteur vers les mêmes sentiments :

> *Le pleur de la pauvre, de la phtisique, de l'abandonnée Katérina Ivanovna produisit, semblait-il, un effet puissant sur le public. Il y avait quelque chose qui appelait tellement la pitié, qui souffrait tellement dans ce visage déformé par la douleur, desséché par la phtisie, dans ses lèvres asséchées, au sang séché aux commissures, dans cette voix rauque qui criait, dans ces sanglots sans fond, pareils à un pleur enfantin, dans cette prière confiante, enfantine, et en même temps, désespérée, pour qu'on prenne sa défense, que, semblait-il, tout le monde eut pitié de la malheureuse*[66].

---

[61] Victor Hugo, *Contemplations*, Paris : Gallimard : 1973.
[62] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 7, p. 142.
[63] *Idem,* Livre VI, chapitre 3, p. 329.
[64] *Ibid,* Livre VI, chapitre 4, p. 382.
[65] *Ibid,* Livre II, chapitre 7, p. 306.
[66] *Ibid,* Livre V, chapitre 3, p. 213.

Enfin, il ne manque plus qu'un viol : Svidrigaïlov tente de violer Dounia, et se remémore en rêve plusieurs de ses agressions sur des petites filles.

Dostoïevski multiplie les actions sordides et morbides, renouvelant par là même le genre du roman noir ou du roman-feuilleton, si en vogue à l'époque. On retrouve ce romantisme noir dans *Les Caves du Vatican*, mais avec une nette mise à distance.

Il convient de remarquer que peu de personnages se trouvent dans la pauvreté. C'est un univers essentiellement bourgeois que nous présente Gide, très lointain du romantisme des bas-fonds. Les scènes pathétiques sont rares et hyperboliques, et ne peuvent avoir à l'évidence qu'une portée ironique : ce sont de véritables clichés. À propos de Beppo, l'aide d'Anthime, le narrateur se permet une envolée lyrique : *Plus tard il volera peut-être ; il tuera même ; qui sait de quelle éclaboussure sordide la misère tachera son front ?*[67] Lors de la scène de l'incendie, c'est évidemment une femme pauvre qui risque de voir ses enfants brûler : *Là sanglotait une pauvresse agenouillée*[68]. Et le narrateur se permet de jouer avec la scène topique des retrouvailles du bâtard avec son père, qui font évidemment écho aux retrouvailles de Raskolnikov avec sa mère. Mais, là où le narrateur chez Dostoïevski se lassait des effusions romantiques, et s'en tenait à une énumération paratactique et elliptique : *Alarmes, cris d'effrois, sanglots…* [69], le narrateur gidien s'offre le plaisir de voir son héros cynique se laisser aller aux larmes : *Quand Lafcadio se releva, son visage était plein de larmes*[70].

Dans *Les Caves du Vatican* également, les crimes se multiplient : si Lafcadio tue Fleurissoire dans le train, Protos s'attaque à Carola : *Quelques instants plus tard la police accourait à ses cris ; trop tard, hélas ! Exaspéré de se savoir livré par elle, Protos venait d'étrangler Carola*[71]. Mais, les détails réalistes et macabres sont quasiment absents et le crime revêt une allure abstraite voire comique. Si le meurtre de Raskolnikov était sanglant, celui de Lafcadio est une sorte de combat animal et silencieux qui ne laisse que peu de traces : *Fleurissoire ne poussa pas un cri. (…)Lafcadio sentit s'abattre sur sa nuque une griffe affreuse*[72], qui laissera une égratignure saignante au creux du cou de Lafcadio. Le crime est dépossédé de sa dimension dramatique pour devenir simplement cocasse : Fleurissoire « chute », à l'image de son péché.

---

[67] A. Gide, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 5, p. 33.
[68] *Idem*, Livre II, chapitre 4, p. 64.
[69] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 7, p. 335.
[70] A. Gide, *Op. cit.,* Livre II, chapitre 5, p. 72.
[71] *Idem,* Livre V, chapitre 7, p. 240.
[72] *Ibid,* Livre V, chapitre 2, p. 195-196.

Gide met à distance le genre du roman-feuilleton et ironisait d'ailleurs dans le *Premier manuscrit des Caves*, III, 2 : *Le lecteur m'excusera de revenir ainsi en arrière, malgré qu'il en répugne à mon sens artistique qui est délicat ; mais on ne peut écrire l'histoire comme on écrirait un roman-feuilleton*[73].

*Les Caves du Vatican* s'inscrivent plutôt dans la lignée du roman gothique, à ce roman noir d'aventures, moins pathétique, mais plus effrayant.

Le roman se déploie dans un monde souterrain, caché et piégé, qui rappelle l'univers des châteaux gothiques. Le Pape aurait été enfermé dans les caves du Vatican ou plus précisément dans le corridor souterrain qui relie le Vatican au château Saint-Ange. Lorsque Julius pénètre chez Lafcadio et fouille, il ne s'aperçoit pas que le lieu est piégé : *le tiroir, où Julius avait, sans s'en douter, fait sauter un imperceptible sceau de cire molle*[74]. De même, Protos et sa bande mystérieuse, vivent dans un monde truqué, double, fait de déguisements et de dissimulations : on le voit faire *jouer une porte secrète, dissimulée dans le revêtement du mur, et si basse, que le lit la cachait complètement*, ajuster *une paire de moustaches* et plus loin *dépouiller sa perruque et son costume de paysan* pour reparaître, *rajeuni de trente ans, sous les traits d'un employé de magasin ou de banque, de l'aspect le plus subalterne*[75].

Plus que dans le monde de la pitié, nous entrons ici dans le monde de la terreur, où chacun est menacé, surveillé, détenteur d'un secret terrible. La nouvelle de l'emprisonnement du Pape émeut toutes les bonnes âmes : *L'exemple du Saint-Père séquestré maintenait les âmes dans la terreur*[76]. La croisade pour sa délivrance est un lourd secret, une *effrayante mission*. Les personnages sont surveillés : *c'est curieux ! on dirait que l'enveloppe a été ouverte*[77], note Fleurissoire ; *mais la pièce est sonore ; le nombre des portes m'effraie ; je crains qu'on ne puisse nous entendre*[78] remarque le chanoine de Virmontal, ou menacés comme on peut le voir lors de la scène de rencontre entre la comtesse et le chanoine : *le sourcil du chanoine menaçait (...) sa voix grave, insensiblement se faisait âpre et violente, (...) sa main crispée (...) il devenait menaçant, terrible*[79]. Et Lafcadio suppose : *Sans doute Protos était armé*[80].

---

[73] A. Goulet, *Op. cit.,*
[74] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 3, p. 58.
[75] *Idem,* Livre IV, chapitre 3, p. 142.
[76] *Ibid,* Livre III, chapitre 1, p. 101.
[77] *Ibid,* Livre IV, chapitre 3, p. 144.
[78] *Ibid,* Livre III, chapitre 1, p. 94.
[79] *Ibid,* Livre III, chapitre 1, p. 104-105.
[80] *Ibid,* Livre V, chapitre 5, p. 229.

Mais, tous ces événements effrayants sont le fruit de l'imagination ou de l'escroquerie des personnages. Le Pape n'a jamais été enlevé et toute cette histoire de roman gothique est une manipulation de Protos, figure de l'écrivain romantique jouant avec son lecteur. Arnica, lectrice romantique exaltée, s'imagine une réalité terrifiante : *Les mots captivité, emprisonnement levaient dans ses yeux des images ténébreuses et semi-romantiques ; le mot croisade l'exaltait infiniment, et lorsque, enfin ébranlé, Amédée parla de partir, elle le vit soudain en cuirasse et en heaume, à cheval…* [81] R. Fernandez dans *André Gide* note :

> *La façon dont l'affabulation est présentée au lecteur, l'énorme mystification qui fait le sujet du livre, les déguisements, les quiproquos, les surprises, tout cela est le décalque exact du roman-feuilleton, en respecte le rythme, remet le lecteur de Fantômas dans l'atmosphère qu'il connaît bien, mais comme le doit faire une imitation parodique, sous l'angle critique qui lui permet tout le temps de percevoir l'absurdité de ce qu'il suit et par là de s'en détacher*[82].

Dans *Crime et châtiment*, cet univers effrayant du roman gothique est peu présent. Si Raskolnikov devient paranoïaque et s'imagine sans cesse poursuivi, traqué, une fois seulement il est vraiment surveillé. C'est lorsque Svidrgaïlov écoute l'aveu de Raskolnikov à Sonia, caché derrière la porte : *Or, pendant tout ce temps, c'est M. Svidrigaïlov qui était resté derrière cette porte et, sans faire de bruit, qui avait écouté*[83]. Gide donne un écho décalé de cette scène, mais au lieu de rester dans la perspective du roman gothique, il s'éloigne encore une fois de Dostoïevski, et dénie à cette scène toute portée effrayante. C'est Geneviève, bienveillante, qui écoutait son amant derrière la porte.

Ainsi, Gide comme Dostoïevski inscrivent leurs œuvres dans le genre du roman d'aventures et du roman noir. Mais le crime, événement central, s'il oriente l'œuvre vers le roman noir et gothique, inscrit surtout les deux œuvres dans le genre du roman policier. Dans *À la recherche du temps perdu*, Albertine remarque : *Mais est-ce qu'il a jamais assassiné quelqu'un, Dostoïevski ? Les romans que je connais de lui pourraient tous s'appeler L'Histoire d'un crime*[84]. Et François Mauriac dans *Les Cahiers*, 15 mai 1941, affirme que Gide *s'est fait à lui-même la gageure d'écrire un roman policier qui vaudrait surtout par l'invention et l'intrigue*[85].

---

[81] *Ibid*, Livre III, chapitre 3, p. 119.
[82] A. Goulet, *Op. cit.*, p. 214.
[83] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre IV, chapitre 4, p. 96.
[84] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, La Pléïade, Tome III, p. 881.
[85] A. Goulet, *Op. cité*, p. 201-202.

### 1.1.3 Au-delà du roman policier : la déconstruction du suspens.

Le roman policier est avant tout basé sur la présence de mystères, d'énigmes à résoudre. Dans ce sens, il convient de noter l'abondance d'épithètes, tels que *inattendu*, *bizarre*, *étrange*, *mystérieux*, dans les deux œuvres.

Dans *Les Caves du Vatican*, plusieurs événements ressortissent du domaine de l'étrange. Fleurissoire note : *c'est curieux ! on dirait que l'enveloppe a été ouverte*[86]. Le narrateur commente la disparition de la valise de Lafcadio : *Ah ! combien, devant l'étrangeté d'un fait, l'exclamation semble inutile ! Plus surprenant est l'événement et plus mon récit sera simple*[87]. De même, des personnages sont énigmatiques : qui est ce grand gaillard qui s'éloigne de dos avec la valise de Lafcadio ?

Dans *Crime et Châtiment*, plusieurs scènes sont également mystérieuses, grâce à la focalisation externe du narrateur. Le lecteur ne comprend pas immédiatement qui est cet inconnu qui suit Sonia : *elle était incapable de remarquer à cet instant qu'un homme qu'elle ne connaissait pas la surveillait avec application, la suivant pas à pas*[88]. De même, qui est cet homme mystérieux qui traite Raskolnikov d'assassin: *Qui est-il ? Qui est cet homme sorti de sous la terre ? Où était-il et qu'a-t-il vu ?*[89]

Le roman policier vise à résoudre ces énigmes, le mystère essentiel étant celui du crime. L'enquête policière y tient une place centrale.

Dans *Crime et Châtiment*, tout le roman est construit autour des avancées du procès du meurtre de la vieille usurière. Razoumikhine et Zamiotov font part de leurs hypothèses personnelles de départ, défendant ou accusant des suspects, révèlent les pièces à conviction retrouvées. Trois interrogatoires de Porphiri, le juge, avec Raskolnikov, sont rapportés en détail et bien d'autres sont simplement mentionnés : ceux avec tous les créanciers de la vieille, celui avec Mikolka. Et l'œuvre se clôt d'abord par l'aveu spontané de Mikolka, puis par celui du héros. Le séjour au bagne et le procès ne sont que brièvement évoqués dans l'épilogue : ce qui compte, comme dans tout roman policier, c'est l'enquête.

La police est présente dans les deux œuvres. Dès le Livre II, Raskolnikov est convoqué au commissariat pour question de dettes et la scène finale de l'aveu se déroule dans

---

[86] A. Gide, *Op. cit.*, Livre IV, chapitre 3, p. 144.
[87] *Idem,* Livre V, chapitre 2, p. 198.
[88] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre III, chapitre 4, p. 418.
[89] *Idem,* Livre III, chapitre 6, p. 470.

un commissariat. Ces deux scènes sont ponctuées de trois rencontres avec le juge Prophiri, trois véritables duels oratoires dont l'un d'entre eux se déroule à nouveau au commissariat. D'autres personnages ont déjà eu affaire à la police et à la justice comme c'est le cas pour Svidrigaïlov qui a fait de la prison pour dettes.

Raskolnikov se comporte comme un véritable criminel digne d'un roman policier. Il prépare minutieusement son acte : *Le chemin à faire n'était pas long ; il savait même combien il y avait de pas, depuis le portail de son immeuble : exactement sept cent trente*[90], fait des repérages sur les lieux pour observer le nombre de gardiens… Il se fait discret : *Le jeune homme fut très content de ne pas en rencontrer un seul, et, sans être vu, il se glissa tout de suite…* Il guette *ces détails qui perdent toujours tout* ![91] Et décide d'enlever son chapeau trop voyant : *Oui, le chapeau on le remarque trop… (…) surtout, après, on se souvient, et vlan, une pièce à conviction*.[92] Et c'est d'ailleurs ce même chapeau qui manquera de perdre Lafcadio.

De plus, il y a une généralisation de l'enquête et du procès. Tous les personnages alternent sans cesse entre une position d'accusé, d'accusateur, de défenseur. La lettre de la mère fait mention d'une sorte de procès officieux. Dounia est accusée de mauvaises intentions par Marfa Pétrovna et progressivement Svidrigaïlov va démontrer son innocence : il *fournit à Marfa Pétrovna les preuves complètes et évidentes de l'innocence totale de Dounietchka*, une lettre, et réunit de nombreux témoignages : *En plus, pour réhabiliter Dounia, il y eut enfin les témoignages des domestiques (…)*[93]. Il y a un retournement de situation : Marfa Pétrovna *fut totalement convaincue de l'innocence de Dounietchka* et *toute l'infamie de cette affaire retomba comme une honte ineffaçable sur son mari, comme sur le coupable principal*[94]. Poulkhéria accuse Svidrgaïlov d'être à l'origine de la mort de sa femme : *Je suis persuadée qu'il est à l'origine de la mort de la défunte Marfa Pétrovna* et Loujine enquête à ce sujet : *Quant à ce qui me concerne, je le surveille et j'enquête en ce moment pour connaître son adresse…*[95] Enfin, Sonia est accusée publiquement de vol par Loujine, qui donne des preuves rationnelles (il manque des billets), psychologiques (elle s'est levée trois fois comme pressée de partir), déterministes (la situation sociale de Sonia) : *J'ajoute encore et je répète que, malgré toue mon assurance évidente, je comprends néanmoins, que, tout de même,*

---

[90] *Ibid,* Livre I, chapitre 1, p. 14.
[91] *Ibid,* Livre I, chapitre 1, p. 13.
[92] *Ibid,* Livre I, chapitre 1, p. 13.
[93] *Ibid,* Livre I, chapitre 3, p. 64.
[94] *Ibid,* Livre I, chapitre 3, p. 65.
[95] *Ibid,* Livre IV, chapitre 2, p.39.

*l'accusation que je porte à présent n'est pas sans un certain risque pour moi-même*[96]. Mais c'est une fausse accusation, une véritable manipulation, et Raskolnkov devient un *avocat actif* pour défendre la cause de Sonia.

De même, *Les Caves du Vatican* ressortissent du genre du roman policier. Si la figure du juge et du policier n'apparaît pas ; la police est présente indirectement par la presse qui retrace les avancées de l'enquête, bien vague au départ comme le laisse entendre le titre : « Crime, suicide… ou accident ». Elle apparaît également à la fin lorsque Protos est pris au piège ; Carola explique à Julius : *Rassurez-vous, Monsieur le comte : hier soir je l'ai dénoncé à la police*[97]. De plus, nombre de personnages mènent leur enquête personnelle. Julius essaye d'obtenir des renseignements sur Lafcadio en interrogeant Carola : *Me croirait-elle de la police*[98], se demande-t-il. Lacadio, quant à lui, joue au détective : *il remarqua que la photographie qui le représentait avec sa mère n'était plus tout à fait à la même place*[99], et enquête sur l'identité de Julius en parallèle : *Dapprima importa sapere chi è*, en cherchant à rassembler un maximum de renseignements.

Le criminel récite lui aussi des phrases topiques du roman policier ; lorsque Lafcadio veut se débarrasser de ses cartes de visite : *Je n'ai jamais eu confiance dans les égouts*[100]. Il cherche à échapper à la police : *À présent, du sang-froid, se dit Lafcadio. Ne claquons pas la portière : on pourrait entendre à côté*[101]. Et Protos apprend à son élève Fleurissoire l'attitude du criminel suspect : *quand vous craignez d'être suivi, ne vous retournez pas ; simplement, laissez tomber à terre votre canne, ou votre parapluie, suivant le temps qu'il fait, ou votre mouchoir et, tout en ramassant l'objet, la tête en bas, regardez entre les jambes, derrière vous, par un mouvement naturel*[102].

Mais le roman policier échoue car l'enquête n'est pas menée à bien. Dans les deux œuvres, ce sont les criminels qui doivent se livrer spontanément, car Porphiri Petrovitch n'a pas réuni de preuves pour inculper Raskolnikov et la police des *Caves du Vatican* s'est trompée de coupable, en arrêtant Protos. Il devient presque impossible de distinguer le coupable de l'espion comme le remarque Fleurissoire éperdu : *je vois des espions partout* et

---

[96] *Ibid,* Livre V, chapitre 3, p. 208.
[97] A. Gide, *Op. cit.,* Livre V, chapitre 4, p. 215.
[98] *Idem,* Livre II, chapitre 1, p. 51.
[99] *Ibid,* Livre II, chapitre 3, p. 60.
[100] *Ibid,* Livre II, chapitre 5, p. 72.
[101] *Ibid,* Livre V, chapitre 2, p. 196.
[102] *Ibid,* Livre IV, chapitre 5, 154.

plus loin, *je suis suspect à tous ; tout m'est suspect*[103]. Et le crime, lorsqu'il est gratuit, ne peut être découvert par la police : *un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police !* Gide comme Dostoïevski jouent à renverser les rôles caractéristiques du roman policier. Le juge, au lieu de mener son enquête à discrètement, comme un espion, ou clairement comme un policier, s'excuse paradoxalement de poser des questions : *permettez moi encore juste une petite question (vraiment, je vous embête trop !)*[104]. Et c'est finalement Raskolnikov lui-même qui l'interrogera pour lui demander de révéler l'identité de l'assassin :

> *- Mais alors… qui… a tué ? demanda-t-il, n'y tenant plus, d'une voix haletante. Poprhiri Pétrovitch se repoussa même sur le dossier de sa chaise comme s'il avait été tellement surpris et sidéré de la question.*
>
> *- Comment ça, qui a tué? Reprit-il, comme s'il n'en croyait pas ses oreilles. Mais c'est vous qui avez tué, Rodion Romanytch! Oui, c'est vous, n'est-ce pas, qui avez tué… ajouta-t-il, presque en chuchotant, d'une voix complètement convaincue.*[105]

Dans *Les Caves du Vatican*, de même, le criminel cherche à être découvert ; Lafcadio laisse des indices et pose le billet Cook sur la table de Julius. Et paradoxalement, c'est Lafcadio, le criminel, qui va chercher le cadavre de sa victime à Naples pour lui permettre d'être enterrée dignement. Julius lui demande : *Oh ! mon cher Lafcadio, à cause de ce congrès auquel je vais être tenu d'assister, accepteriez-vous, par procuration, de chercher le corps à ma place ?…*[106] .

Cette confusion résulte d'un renversement des lois du genre policier. Le crime n'est plus mystérieux car le lecteur sait immédiatement qui est le criminel et comment il a tué. Gide fait semblant d'écrire un roman policier véritable en laissant passer quelques indices, qui permettraient au lecteur par une réflexion logique de reconstituer le scénario criminel et de procéder au même travail que l'enquêteur : *Le 30 mars à minuit, les Baraglioul rentrèrent à Paris et réintégrèrent leur appartement de la rue de Verneuil*[107]. Et plus loin, à propos du meurtre de Carola : *Cela se passait à midi*[108]. Mais, cela n'a aucun sens, car le lecteur sait déjà tout.

Car paradoxalement, dans *Les Caves du Vatican* comme dans *Crime et Châtiment*, l'enquête est perçue du point de vue de l'assassin et non pas du policier. Le lecteur vit les

---

[103] *Ibid,* Livre IV, chapitre 5, p. 153
[104] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre III, chapitre 6, p. 455.
[105] *Idem,* Livre VI, chapitre 2, p. 314.
[106] A. Gide, *Op. cit.,* Livre V, chapitre 3, p. 209
[107] *Idem,* Livre II, chapitre 1, p. 43.
[108] *Ibid,* Livre V, chapitre 7, p. 240.

tensions et émotions du criminel qui craint d'être découvert, et non pas celles du justicier qui cherche à deviner le coupable. L'identité du meurtrier ne fait à aucun moment l'objet de mystère. Ainsi, le suspens est inversé. Nous suivons pas à pas l'homme qui essaye d'échapper à la police : *Il était passé sans bruit, sans se faire remarquer, essayant de ne pas rater une seule parole*[109]. Nous tremblons avec le héros lorsque Raskolnikov est convoqué une première fois au commissariat, lorsqu'il ne sait pas si Porphiri a découvert sa culpabilité. Nous paniquons avec Lafcadio lorsque le professeur de sociologie sorti de nulle part semble détenir le secret de son crime et multiplier les allusions.

Le suspens réside ailleurs : le criminel va-t-il être découvert ? Mais, le mystère principal, c'est de savoir si le criminel va passer à l'acte, pourquoi il a tué, s'il va avouer… Le suspens acquiert une dimension psychologique. Les premiers chapitres de *Crime et Châtiment* sont ainsi fondés sur le mystère de la conscience du personnage : le lecteur ne sait pas en quoi consiste cette *affaire* qui préoccupe tant le criminel. Les phrases du monologue intérieur sont pleines de sous-entendus que le lecteur ne peut pas saisir, comme le montre le choix de l'italique pour certains termes : *il se trouvait que j'en arrive à* l'acte *en tant que tel ?*[110] Et le narrateur comme le héros se refuse à nommer clairement cette action ; les pronoms indéfinis abondent : *Et pourquoi est-ce que j'y vais maintenant ? Est-ce que je suis capable de* ça *? Est-ce que* ça *c'est sérieux ?*[111] Ou bien le suspens est créé par l'interruption des phrases : *Il avait eu le temps d'oublier le tintement de cette clochette, et, à présent, c'était comme si ce tintement particulier, soudain, venait de lui rappeler quelque chose et de lui représenter très clairement…*[112]

Chez Gide, le suspens est de l'ordre du pur jeu et Gide en use avec une intention nettement parodique. Ainsi entre la prise de décision de tuer et l'acte en lui-même est inséré un blanc ; le crime est divisé en deux chapitres, pour créer une tension illusoire. L'auteur use du même stratagème pour l'accomplissement de l'acte sexuel: *Carola reparut dans la porte entrebâillée, derrière le lit, tout près du lit, souriante…* Puis, un blanc. *Une heure plus tard, quand il se ressaisit, Carola gisait contre lui, couchée entre ses bras, toute nue*[113]. Mais le blanc est cette fois-ci uniquement typographique. Par moments, le suspens est utilisé pour des événements dérisoires, comme lorsqu'Anthime découvre que ses rats qui jeûnent ont pris du poids : *Il va peser le couple intact. Tout à coup un sursaut si brusque que la béquille roule à*

---

[109] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 5, p. 116.
[110] *Idem,* Livre I, chapitre 1, p. 15.
[111] *Ibid,* Livre I, chapitre 1, p. 11.
[112] *Ibid,* Livre I, chapitre 1, p. 15.
[113] A. Gide, *Op. cit.,* Livre IV, chapitre 2, p. 140.

*terre. Stupeur les rats intacts… il les repèse à neuf ; mais non il faut bien s'en convaincre : les rats intacts, depuis hier, ont augmenté !*[114]

Ce suspens est annulé par son artifice même. Comme le dit Alain Goulet, *il n'y a pas de véritable suspense. Tous les événements importants apparaissent comme le fruit de l'arbitraire du narrateur : la conversion d'Anthime, le départ de Fleurissoire, l'acte gratuit de Lafcadio… sont des purs coups de théâtre*[115].

Le seul suspens est psychologique. Le mystère à découvrir, c'est le personnage lui-même. Raskolnikov est un être étrange que le narrateur ne comprend pas toujours : *Il réfléchissait et se frottait le front, et, chose étrange, comme sans faire exprès, d'un coup et comme d'elle-même, après une très longue réflexion, il lui vint en tête une idée des plus étranges*[116]. Et lui même dit à Sonia : *Tu es étrange, toi, Sonia*[117]. Et Gide remarque à propos de Lafcadio : *Bizarre être !*[118]

Leur acte gratuit, leur crime immotivé pose question et empêche les personnages de revêtir un caractère fantoche. Les personnages n'agissent plus en fonction d'une série de causes et de conséquences ; ils ne sont pas déterminés et ils acquièrent une véritable intériorité. Le drame est intériorisé : nous assistons aux aventures de l'esprit, plus proches du roman d'analyse.

## 1.2 LE ROMAN D'ANALYSE : L'ACTE GRATUIT OU LE DRAME INTERIORISE.

Ainsi, *Crime et Châtiment* comme *Les Caves du Vatican* tiennent du roman d'analyse en ce qu'ils suivent l'évolution intérieure d'un ou plusieurs personnages, décrits à un moment de crise morale.

C'est pour cet intérêt accordé à l'individu que Gide admire Dostoïevski. Il écrit que *(…) si représentatifs que soient les personnages de Dostoïevski, jamais on ne les voit quitter l'humanité pour ainsi dire, et devenir symboliques. Ce ne sont plus jamais des types comme dans notre comédie classique ; ils restent des individus*[119]. Lui-même, en écrivant la sotie *Les Caves du Vatican*, ne voulait créer au départ que des personnages marionnettes. Mais, il note le 7 mai 1912 : *Mes personnages, que je ne voyais d'abord que fantoches, s'emplissent peu à*

---

[114] *Idem,* Livre I, chapitre 2, p. 18.
[115] A. Goulet, *Op. cit.,*
[116] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 5, p. 99.
[117] *Idem,* Livre V, chapitre 4, p. 238.
[118] A. Gide, *Op. cit*, Livre V, chapitre 7, p. 241.
[119] A. Gide, *Dostoïevski*, Paris Gallimard, « Idées nrf », 1964, p. 71.

*peu de sang réel, et je ne m'acquitte plus envers eux aussi facilement que j'espérais*[120]. Il doit leur donner une véritable intériorité : *Nécessité de dessiner le nu sous le vêtement à la manière de David, et de connaître de mes personnages, même ce dont je ne dois pas me servir – du moins ce qui ne doit pas paraître au-dehors*[121].

Les personnages de la sotie acquièrent une profondeur psychologique.

### 1.2.1 Contre le roman d'analyse : la complexité des personnages.

Gide admire les personnages de Dostoïevski pour leur grande complexité. Ils ne répondent pas à des lois psychologiques, ils sont individuels et particuliers : *Les vérités psychologiques paraissent à Dostoïevski ce qu'elles sont en réalité : des vérités particulières. (…) Ces lois, c'est à nous si nous le voulons de tenter de les dégager*[122]. C'est ce qu'E.-M. de Vogüé admire également : *Crime et Châtiment est selon lui la plus profonde étude de psychologie criminelle qui ait été écrite depuis Macbeth*[123]. Gide lui-même, dans son œuvre romanesque, s'est passionnément intéressé à la nature humaine, à l'homme. Dans *Les Caves du Vatican*, il joue avec une nette intention parodique à masquer puis à souligner la complexité de ses personnages.

Dans *Crime et Châtiment*, comme dans *Les Caves du Vatican*, le narrateur – auteur se pose comme un analyste psychologue qui s'intéresse à ses personnages.

Dostoïevski écrivait à son frère Mikhail le 31 octobre 1838 :

> *Mon âme est calme aux élans impétueux d'autrefois. Tout est calme en elle, comme dans le cœur d'un homme qui cache un profond secret ; étudier ce que signifient l'homme et la vie, j'y réussis assez ; les caractères, je peux les étudier chez les écrivains avec qui je passa la meilleure part de ma vie, dans la liberté et dans la joie. Je suis sûr de moi. L'homme est un mystère. Il faut percer ce mystère à jour, et si on emploie toute sa vie à cela, qu'on ne dise pas qu'on a perdu son temps ; je me penche sur ce mystère car je veux être un homme*[124].

À la manière d'un Tchékhov, il est marqué par sa formation scientifique à l'École centrale du génie, et son intérêt pour l'homme se complète ainsi d'un prodigieux don de l'observation et de l'analyse, presque scientifique.

---

[120] Cité par A. Goulet, *Op. cit.*, p. 183.
[121] *Idem,* p. 182.
[122] A. Gide, *Op. cit.*, p. 122.
[123] E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, Lausanne : ed. L'âge d'Homme, 1971, « Slavica », p. 236.
[124] Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris : Institut d'études slaves, 1978, p. 23.

Le narrateur dans *Crime et Châtiment* adopte parfois la posture d'omniscience du psychologue qui tire des conclusions, des vérités générales. Ainsi, pour définir l'attitude des voisins de Katérina Ivanovna au moment de la mort de Marméladov, il affirme :

> *Les locataires, les uns après les autres se pressèrent à nouveau vers les portes avec cette étrange sensation de contentement qu'on note toujours, même chez les gens les plus proches, quand un malheur soudain survient à leurs intimes, une sensation qui n'épargne personne, sans exception, malgré les sentiments les plus sincères de regret et de compassion*[125].

Il exprime également les lois psychologiques du roman d'aventures ou policier : *Cela arrive parfois qu'un homme supporte une demi-heure de peur mortelle en présence d'un bandit, et, quand on lui met définitivement le couteau sous la gorge, la peur vient même à disparaître*[126].

À d'autres moments, le narrateur analyse avec assurance l'attitude de ses personnages. Ainsi, il interprète le comportement de Loujine, déboussolé par la rupture avec Dounia :

> *L'essentiel était que, jusqu'à la toute dernière minute, il ne s'attendait pas du tout à ce dénouement-là. Il avait fanfaronné jusqu'à l'extrême limite, sans envisager même l'éventualité que deux femmes, sans défense, dans la misère, puissent d'une façon ou d'une autre, échapper à son emprise. Cette conviction était entretenue par la vanité et ce degré d'assurance qu'il vaut mieux appeler l'amour de soi. Piotr Petrovitch, sorti du néant, s'était maladivement habitué à s'admirer lui-même, il avait une haute estime de son intelligence et de ses capacités et même, parfois, quand il était seul, il admirait son visage dans la glace. Mais ce qu'il aimait et ce qu'il estimait le plus au monde, c'était ce qu'il avait obtenu par son travail et toutes sortes de moyens, son argent : c'est son argent qui le rendait égal à tout ce qui était plus haut que lui. (…) On le comprend bien, à présent, en descendant les escaliers, il se considérait comme offensé, comme victime au plus haut point de la plus noire ingratitude*[127].

Finalement, cette posture d'analyste se communique à tous les personnages qui s'examinent les uns les autres, mais de façon différente. Dostoïevski se plaît à comparer les « méthodes » d'analyse. D'un côté, Zossimov s'intéresse à Raskolnikov, en tant que médecin Il est face à un cas, un patient qu'il soupçonne fou. Il s'exclame : *Il m'intéresse, lui, beaucoup !*[128] Et le narrateur note :

> *Zossimov, qui observait et étudiait son patient avec toute la fougue d'un docteur qui commençait juste à exercer, remarqua non sans surprise qu'à l'arrivée des siens, au lieu de la joie, ce qui se voyait en lui était une sorte de résolution pesante et secrète, celle de supporter une ou deux heures de torture qu'il était réellement impossible d'éviter. Il vit ensuite (…)*[129].

Le polyptote sur le verbe « voir » souligne cette posture d'observateur. Prophiri s'intéresse également au cas de Raskolnikov, mais en tant que juge face à un potentiel suspect, en tenant

---

[125] Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre II, chapitre 7, p. 314.
[126] *Idem,* Livre VI, chapitre 1,
[127] *Ibid,* Livre IV, chapitre 3, p. 54.
[128] *Ibid,* Livre II, chapitre 5, p. 270.
[129] *Ibid,* Livre III, chapitre 3, p. 383.

compte des aspects psychologiques de son interlocuteur. Il explique: *J'examinais, je me souviens, l'état psychologique du criminel dans le déroulement de tout le processus du crime*[130]. Et il lance une vraie traque, un duel oratoire fondé sur son analyse avec Raskolnikov : il cherche à le faire avouer par des moyens indirects. Il affirme: *C'est sur votre caractère que je comptais, ce jour-là, Rodion Romanytch, surtout votre caractère!*[131] Le personnage du psychologue apparaît ensuite discrètement dans l'épilogue : ce sont les psychologues qui concluent à la folie de Raskolnikov et permettent d'alléger sa peine.

Mais, finalement, de toutes ces analyses, aucune n'est victorieuse. Car Dostoïevski accepte l'impossibilité de définir l'âme humaine, de la réduire à une vérité psychologique. Dans les premiers chapitres *Crime et Châtiment*, il plonge dans le personnage et se heurte à son incohérence, irréductible à l'analyse psychologique : *Mais à présent, soudain*, quelque chose *l'appelait vers les gens*. Quelque chose *se passait en lui qui était comme nouveau et, en même temps, c'est une espèce de soif des gens qui s'éveillait en lui*[132]. La tentative de définition échoue. L'homme ne peut entrer dans des cases.

Gide se pose également comme romancier psychologue. P. Lafille rappelle la conférence que Gide a tenu à Bruxelles en 1904, où il comparaît le roman au théâtre, « lieu des caractères », pour conclure :

> *L'école de psychologie est, selon Gide, école préparatoire de tout romancier, et le roman ne saurait être essentiellement que psychologique. Il doit s'attacher avant tout à la peinture des caractères marqués, hors du marais de l'humanité commune. Romancier psychologue, Gide s'attache à la recherche de la nature morale de l'homme, qui est plus souvent incohérence, coexistence de contradictions, qu'unité et dépendances logiques*[133].

Ainsi, à plusieurs reprises, le narrateur des *Caves du Vatican*, développe des analyses psychologiques. Il tire des conclusions générales : *Le cœur des femmes est toujours prompt à s'émouvoir au spectacle des infortunes*[134]. Il tente d'analyser ces personnages et d'expliquer leur comportement, avec une pointe d'ironie : *Je ne voudrais pas qu'on se méprît sur le caractère de Julius : Julius n'était rien moins qu'indiscret ; il respectait, de la vie de chacun, ce revêtement qu'il plaît à chacun de lui donner*[135]. Et l'image du romancier qu'il donne, à travers le personnage de Julius, est justement celui d'un écrivain du roman naturaliste,

---

[130] *Ibid,* Livre III, chapitre 5, p. 443.
[131] *Ibid,* Livre VI, chapitre 2, p. 303.
[132] *Ibid,* Livre I, chapitre 2, p. 23.
[133] P. Lafille, *Gide romancier*, Paris : Hachette, 1954, p. 340.
[134] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre III, chapitre 1, p. 99.
[135] *Idem,* Livre II, chapitre 2, p. 54.

psychologique. Julius a la curiosité d'un écrivain qui observe les gens comme de potentiels patients : *Malgré certaine curiosité professionnelle et la flatteuse illusion que rien d'humain ne lui devait demeurer étranger, Julius était peu descendu jusqu'à présent hors des coutumes de sa classe et n'avait eu guère de rapports qu'avec les gens de son milieu*[136]. Il est ridiculisé ; ses prétentions à l'analyse ne sont pas réalisées et comme le dit Lafcadio, son œuvre n'est qu'un *ragoût de logique*[137]. Pour lui, comme pour Dostoïevski, l'âme humaine est irréductible à des vérités générales. Elle est fondamentalement complexe et inexplicable.

En effet, c'est l'analyse de la complexité humaine qui l'attire chez Dostoïevski. Il écrit : *Nous ne voyons chez lui aucune simplification, aucun épurement de la ligne. Il se plaît dans la complexité ; il la protège*[138]. Et Gide s'inscrit dans la lignée de Dostoïevski, qui s'attaque à la profondeur et à la complexité des personnages et ne s'en tient pas à la posture traditionnelle du romancier analyste. Il écrit, sous la plume d'Edouard dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : *Mon roman (…) n' aura pas un sujet (…) « une tranche de vie » disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ?*[139] En profondeur, c'est-à-dire à tous les niveaux de l'existence d'un personnage, à la manière de Dostoïevski :

> *Je distingue dans les personnages de ses romans trois couches, trois régions : une région intellectuelle étrangère à l'âme et d'où pourtant émanent les pires tentations. C'est là qu'habite selon Dostoïevski l'élément perfide, l'élément démoniaque. Je ne m'occupe pour l'instant que de la seconde couche, qui est la région des passions, région dévastée par des tourbillons orageux, mais, si tragiques que soient les événements que ces orages déterminent, l'âme même des personnages n'en est pas précisément affectée. Il y a une région plus profonde, que ne trouble pas la passion*[140].

Ainsi, lorsque Gide adopte avec humour une posture de psychologue naïf devant le personnage de Carola, il conclut à l'impossibilité de la définir et de la comprendre pleinement en raison de sa complexité. S'il voit les effets extérieurs, il n'est pas du tout certain du cheminement des causes qui ont produit ces effets.

> *Je ne sais que trop penser de Carola Venitequa. Ce cri qu'elle vient de pousser me laisse supposer que le cœur, chez elle, n'est pas encore trop profondément corrompu. Ainsi, parfois, au sein même de l'abjection, tout à coup se découvrent d'étranges délicatesses*

---

[136] *Ibid,* Livre II, chapitre 2, p. 49.
[137] *Ibid,* Livre II, chapitre 7, p. 90.
[138] A. Gide, *Dostoïevski*, p. 142-143.
[139] Cité par P. Lafille, *Op. cit.,* p. 354.
[140] A. Gide, *Op. cit.,* p. 162.

*sentimentales, comme croît une fleur azurée au milieu d'un tas de fumier. Essentiellement soumise et dévouée, Carola, ainsi que tant d'autres femmes, avait besoin d'un directeur. Abandonnée de Lafcadio, elle s'était aussitôt lancée à la recherche de son premier amant, Protos – par défi, par dépit, pour se venger. Elle avait de nouveau connu de dures heures – et Protos ne l'avait pas plus tôt retrouvée qu'il en avait fait sa chose, de nouveau. Car Protos aimait dominer. Un autre que Protos aurait pu relever, réhabiliter cette femme. Il eût fallu d'abord le vouloir. On eût dit au contraire, que Protos prenait tâche de l'avilir. Nous avons vu les services honteux que ce bandit réclamait d'elle ; il semblait, à vrai dire, que ce fût sans trop de reluctance que cette femme s'y pliait ; mais, une âme qui se révolte contre l'ignominie de son sort, souvent ses premiers sursauts demeurent inaperçus d'elle-même ; ce n'est qu'à la faveur de l'amour que le regimbement secret se révèle. Carola s'éprenait-elle d'Amédée ? Il serait téméraire de le prétendre ; mais, au contact de cette pureté, sa corruption s'était émue ; et le cri que j'ai rapporté indubitablement avait jailli du cœur.* [141]

Il s'en tient à une posture d'observateur, mais cherche pourtant à produire un savoir rationnel, véritable, comme le montre l'abondance de connecteurs logiques, le présent de vérité générale et les adverbes tels que *indubitablement*, *à vrai dire*. Selon lui, c'est le passé qui explique le caractère irraisonné, irrésolu de Carola. Mais le narrateur s'en tient finalement à des hypothèses au conditionnel et à des interrogations. Le romancier qui veut peindre la dualité de ses personnages ne peut rien déclarer à propos de son personnage avec une certitude absolue. Ainsi, Carola vacille entre la pureté et la corruption, entre la haine et l'amour, entre la soumission et la vengeance.

De même, Lafcadio comme Raskolnikov, sont irréductibles à des lois psychologiques. Leur inconséquence leur permet d'échapper aux mains des psychologues. Ce que disait Gide à propos de Dostoïevski, on pourrait l'appliquer à Lafcadio lui-même :

*Que nous présente Dostoïevski ? Des personnages qui, sans aucun souci de demeurer conséquents avec eux-mêmes, cèdent complaisamment à toutes les contradictions, toutes les négations dont leur nature propre est capable. Il semble que ce soit là ce qui intéresse le plus Dostoïevski : l'inconséquence. Bien loin de la cacher, il la fait sans cesse ressortir ; il l'éclaire*[142].

Ainsi, Raskolnikov dans *Crime et Châtiment* passe sans difficulté de la haine à l'amour :

*Et, soudain, la sensation étrange, inattendue d'une sorte de haine mordante envers Sonia lui passa dans le cœur. Comme étonné et effrayé lui-même par cette sensation, il leva soudain la tête et la regarda très fixement, mais il trouva son regard ému, inquiet jusqu'à la souffrance ; là, il y avait de l'amour, sa haine disparut comme un fantôme*[143].

Il est crucial de noter l'importance des adverbes « soudain », « tout à coup », « aussitôt »…, qui permettent de saisir l'instant où le personnage opère un revirement

[141] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre IV, chapitre 3, p. 143.
[142] A. Gide, *Dostoïevski*, p. 146.
[143] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 4, p. 233.

complet, passe d'un sentiment à un autre. Par exemple, après avoir donné vingt kopecks à un policier pour qu'il aide une jeune fille déshonorée, il change subitement de comportement et regrette son action généreuse : *en un clin d'œil, il fut comme entièrement retourné*[144]. De même, Lafcadio oscille sans cesse entre une attitude et une autre. Ainsi, alors qu'il profite de sa victoire héroïque face à Geneviève lors de l'incendie, il s'en va subitement l'air fâché : *Mais brusquement s'échappa Lafcadio, fendant la foule à coup de canne, l'air si froncé qu'on s'arrêta presque aussitôt de l'acclamer et de le suivre*[145].

Ce qui fascine Gide et Dostoïevski dans les personnages de Lafcadio et Raskolnikov, c'est leur spécificité, leur comportement qui échappe aux règles habituelles. Car les deux écrivains portent un intérêt considérable aux formes limites de la conscience, à ceux que Gide appelle *les cas déconcertants, à ceux qui se dressent comme des défis, en face de la morale et de la psychologie admises*[146].

Ils ont tous les deux choisi un personnage adolescent, en formation, en tant que son être n'est pas encore fixé, mais demeure en constante évolution. Raskolnikov est âgé de 23 ans et Lafcadio de 19 ans : ils sont à la frontière de l'âge adulte, sur le seuil.

> *Dans l'œuvre de Dostoïevski, (…) il est à remarquer que la plupart des personnages, et des plus importants, sont des êtres encore jeunes, à peine formés. Il semble que ce qui l'intéresse surtout, ce soit la genèse des sentiments. Il nous peint ceux-ci bien souvent douteux encore, et pour ainsi dire à l'état larvaire*[147].

Dans *Crime et Châtiment* comme dans *Les Caves du Vatican*, les personnages, difficilement définissables, sont souvent considérés comme fous. La folie étant la seule échappatoire pour classer un personnage inclassable. P. N. Tkatchev a ainsi accusé Dostoïevski de s'être confiné dans *l'analyse des anomalies psychiatriques du caractère de l'homme et dans la peinture du monde intérieur des malades mentaux*[148]. Et Dostoïevski s'en est ainsi justifié :

> *Pour ce qui est de mon faible pour les manifestations pathologiques de la volonté, je vous dirai seulement que j'ai effectivement quelquefois réussi, semble-t-il, dans mes romans et mes nouvelles, à démasquer certains qui se croient sains, et à leur démontrer qu'ils sont*

---

[144] *Idem,* Livre I, chapitre 4, p. 94.
[145] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre II, chapitre 4, p. 66.
[146] A. Gide, *Dostoïevski*, p. 156.
[147] *Idem,* p. 156.
[148] Cité par J. Catteau, *Op. cit.*, p. 126.

*malades. Savez-vous qu'il y a énormément de gens qui sont malades de leur santé précisément, c'est-à-dire de leur certitude démesurée d'être des gens normaux*[149].

Selon lui, la folie est en quelque sorte généralisée ; chaque être est fou en tant qu'il est incompréhensible. Svidrigaïlov réfléchit justement sur cette absence de distinction entre le pathologique et le normal :

> *On dit : « Tu es malade, donc, ce qui se représente à toi, ce n'est qu'un délire qui n'existe pas ». Mais il n'y a pas de logique stricte là-dedans. Je veux bien, les fantômes n'apparaissent qu'aux malades : mais, n'est-ce pas, ça prouve seulement que les fantômes ne peuvent apparaître qu'aux malades, et pas qu'ils n'existent pas en tant que tels.*[150]

Et effectivement tous les personnages sont dit fous. La folie de Raskolnikov hante l'œuvre du début à la fin. Dès le Livre II, Razoumikhine lui avoue que Zossimov *a une idée… que tu… enfin, que tu es fou, ou proche de l'être*[151]. Mais cette folie semble contagieuse puisqu'il ajoute : *il est chirurgien de spécialité et, en ce moment, il délire sur les maladies mentales*. Plus loin, Raskolnikov accuse Svidrigaïlov de folie : *Il est fou, se dit Raskolnikov* et ce dernier lui renvoie la balle : *C'est vraiment vrai que vous êtes fou !*[152] La scène d'agonie de Katérina Ivanovna est précédée d'une scène de folie, de délire. Mais Sonia, aussi est accusée de folie, par Raskolnikov : *Vous dites : Katérina Ivanovna est en train de devenir folle ; vous aussi, vous devenez folle*[153]. Et plus loin, il la traite de *folle en Christ*, l'expression *iourodivaïa*, ayant en russe également le sens d'innocent, car dans la tradition russe, le fou passait pour être spécialement protégé par Dieu et capable de témoigner pour la justice et la vérité dans un monde de ruses et de trahisons.

Dans *Les Caves du Vatican*, la folie est également communiquée à de nombreux personnages. Carola demande à Amédée : *Tu deviens fou ?*[154] et devant le changement de comportement de Julius, Lafcadio s'exclame : *Ma parole on dirait que vous devenez fou.* À quoi Julius répondra : *C'est tout à l'heure que j'étais fou. Je me réveille de ma folie…*[155]

> En tant qu'ils s'intéressent à la folie, les deux écrivains se passionnent pour toutes les formes d'hallucination, d'apparitions… ces cas limites qui tendent à définir le personnage comme fou.

---

[149] *Idem*, p. 127.
[150] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre IV, chapitre 1, p. 23.
[151] *Idem*, Livre II, chapitre 7, p. 331.
[152] *Ibid,* Livre IV, chapitre 1, p. 24 et p. 28.
[153] *Ibid,* Livre IV, chapitre 4, p. 80.
[154] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre IV, chapitre 2, p. 141.
[155] *Idem*, Livre V, chapitre 3, p. 211.

Sous l'influence de la littérature pathologique d'Hoffmann, de Quincey, Dostoïevski, comme ces écrivains expérimentateurs, explorateurs des univers parallèles mais réels, s'est intéressé au surnaturel, à cet infini psychique. Leur mérite est de lui avoir enseigné :

> *(…) que les voies du rêve, de l'état pathologique, des manifestations supranormales conduisent aussi à l'homme profond, qu'elles ne doivent pas être condamnées en elles-mêmes parce que périlleuses ou étrangères à notre expérience quotidienne. Par elles, l'imagination embrasse l'univers total, vrai parce que vécu. (…). Par eux, Dostoïevski apprend que le réel n'est pas dans le monde, mais dans l'homme*[156].

Au Livre II, Raskolnikov a sa première hallucination : alors qu'il se dirige inconsciemment vers l'immeuble où il a commis un crime, il est pris d'une hallucination auditive : *Soudain, ce fut comme si quelqu'un lui chuchotait quelque chose à l'oreille. Il leva la tête et vit qu'il se tenait devant* cet immeuble-là*, juste devant la porte cochère. Depuis* ce soir-là*, il n'y était pas revenu, il n'était plus passé devant*[157]. La croyance aux fantômes, commune à Svidrigaïlov et à Sonia relève aussi de l'hallucination. Svidrigaïlov demande à Raskolnikov : *À propos, vous croyez aux fantômes ?* , ajoute à propos de sa femme défunte *Marfa Pétrovna qui daigne me rendre visite*[158], puis raconte ses trois apparitions. Et Sonia avoue à Raskolnikov à propos de son père mort : *J'ai l'impression que je l'ai vu aujourd'hui, chuchota-t-elle d'une voix indécise*[159].

Mais, la plupart des hallucinations ne sont que supposées. Le personnage ne croit plus a réel qui lui échappe et, pris d'une véritable frénésie paranoïaque, il se demande s'il rêve ou s'il ne rêve pas. Raskolnikov à plusieurs reprises a l'impression que Porphiri lui fait un clin d'œil, cette scène étant un écho à *La dame de pique* de Pouchkine, où Hermann a l'impression que la carte à jouer cligne des yeux. Le personnage en vient à douter de lui-même :

> *Porphiri Petrovitch posa sur lui un regard comme très clairement moqueur, plissant les yeux, et comme s'il lui faisait un clin d'œil. Du reste, ce ne fut juste qu'une impression de Raskolnikov parce que cela ne dura qu'un instant. En tout cas, il y avait quelque chose. Raskolnikov aurait juré le bon Dieu qu'il avait fait un clin d'œil, le diable savait pourquoi*[160].

Et plus loin : *Quoi, si c'est juste un mirage, si je me trompe complètement (…) ?* De même, lorsqu'un homme inconnu fait une apparition diabolique dans la rue pour accuser Raskolnikov, le narrateur comme le personnage principal doutent de sa réalité. Cela déclenche un soliloque paniqué de Raskolnikov :

---

[156] J. Catteau, *Op. cit.*, p. 88.
[157] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 6, p. 299.
[158] *Idem*, Livre IV, chapitre 1, p. 19.
[159] *Ibid,* Livre IV, chapitre 4, p. 72.
[160] *Ibid,* Livre III, chapitre 5, p. 431.

*Qui est-il ? Qui est cet homme sorti de sous la terre ? Où était-il et qu'a-t-il vu ? Il a tout vu, c'est hors de doute. Mais alors, où est-ce donc qu'il était et d'où regardait-il ? Pourquoi n'est-ce que maintenant qu'il sort de sous le plancher ? Et comment a-t-il pu voir – est-ce que c'est possible ?*[161]

Et Raskolnikov conclue que cet homme était *une chose fantomatique, une exagération de son imagination malade et à bout de nerfs*[162], alors que cette fois-ci, il était bien réel. La réalité devient hallucinatoire tant elle est extraordinaire.

Et c'est cet aspect-là que souligne Gide, qui rationalise avec humour les hallucinations de ses personnages. Lorsque Lafcadio a l'impression de devenir fou et de voir surgir de nulle part les boutons de manchette de sa victime dans son assiette, de voir une veuve élégante soulever sa jupe pour dévoiler un bas rouge. Il doute de la réalité : *Si inopinément cette note ardente éclatait dans cette grave symphonie… rêvait-il ?*[163], puis la confirme : *Car maintenant si l'homme à jeun a déjà des visions ivres… Non, ce n'est pas une hallucination*[164]. Finalement, le narrateur s'adresse avec humour à son personnage pour confirmer la réalité de la scène : *N'en doute pas, Lafcadio : c'est le bouton de manchette de Carola !*[165]. Le narrateur se complait à rendre la réalité réaliste et, lorsque Anthime dit avoir vu la vierge, il met en doute la réalité de cette hallucination : *Que la Vierge lui fût réellement apparue, c'est ce qu'il était peut-être imprudent d'affirmer ; mais quand bien même il l'aurait vue seulement en rêve, sa guérison du moins était là, indéniable, démontrable, miraculeuse, assurément*.[166] Et cette scène de l'apparition de la Vierge fait écho à l'apparition de Geneviève à la toute fin du roman ; l'apparition est bien concrète et cette *forme blanche* n'est plus du tout hallucinatoire : *Il s'assoupit. Rêve-t-il ? (…) Mais doute-t-il encore de la réalité d'une apparition si plaisante ?*[167].

Les personnages sont donc sans cesse à la frontière de la réalité et de la folie. Le réel devient tangent. Les personnages se retrouvent souvent dans des états fiévreux, à la limite de l'inconscience, hors de la réalité. Raskolnikov est caractérisé par sa maladie dès les premiers chapitres de l'œuvre. Nastasia remarque : *Depuis hier, il a la fièvre*[168]. De même, à propos de

---

[161] *Ibid,* Livre III, chapitre 6, p.470.
[162] *Ibid,* Livre IV, chapitre 5, p. 98.
[163] A. Gide, *Op. cit.,* Livre V, chapitre 5, p. 222.
[164] *Idem,* Livre V, chapitre 5, p. 222.
[165] *Ibid,* Livre V, chapitre 5, p. 222.
[166] *Ibid,* Livre I, chapitre 7, p. 38.
[167] *Ibid,* Livre V, chapitre 7, p. 245.
[168] F. Dostoïveski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 1, p. 167.

Lafcadio, le narrateur note : *La tête lui tournait un peu*[169] et Fleurissoire s'exclame : *La fièvre ! vous l'avez dit : j'ai la fièvre*[170].

La séparation entre la réalité et le rêve se fait de plus en plus souple. Après avoir rêvé de la mort de l'usurière, Raskolnikov s'éveille et voit quelqu'un dans sa chambre ; il s'interroge : *C'est quoi, le rêve qui continue ?*[171]. Et Anthime de même confond rêve et réalité : *il ne comprenait plus où commençait, où s'arrêtait son rêve, ni si maintenant il veillait, où s'il avait rêvé tout à l'heure*[172]. Les deux personnages ont tué dans un état d'inconscience, un état hors de la réalité : Lafcadio conclut : *Je vivais inconscient ; j'ai tué comme dans un rêve ; un cauchemar où, depuis, je me débats (…) Pourquoi me réveiller ? si c'est pour me réveiller criminel*[173]. Et au moment du crime, Raskolnikov est également à demi inconscient : *Vraiment, c'était comme si tout cela était un rêve*[174].

Mais, pour le lecteur aussi, il est difficile de savoir si on est dans le rêve ou dans la réalité. Dostoïevski ne signale pas explicitement le passage au monde intérieur de la conscience et laisse son lecteur un instant déboussolé. Il s'intéresse à ce moment limite entre le rêve et l'état de veille, et l'ambiguïté est d'autant plus renforcée en russe que le terme « son » désigne à la fois le rêve et le sommeil. Car le vrai rêve tient une place essentielle dans les deux œuvres : il a un impact sur la réalité, dont il se distingue péniblement.

Dans *Crime et Châtiment*, on trouve le récit de six rêves (contrairement à ce que dit Pierre Pascal dans *Dostoïevski l'homme et l'œuvre*, où il n'en note que quatre) : trois de Svidrigaïlov et trois de Raskolnikov. Et ces rêves sont truffés de symboles, des sortes de révélateurs de la conscience du personnage.

Le premier rêve de Raskolnikov est analysé ainsi par le narrateur : *Dans un état de maladie, les rêves se distinguent souvent par une précision extraordinaire, une clarté, une ressemblance extrême avec la réalité. (…) Ces rêves-là, ces rêves de maladie, on s'en souvient toujours longtemps et ils provoquent une impression très forte sur l'organisme déjà ébranlé et énervé*[175]. Mais ce rêve est présenté comme un souvenir de Raskolnikov enfant, et il est difficile de départir le rêve de la réalité. Le rêve de l'assassinat violent d'une petite jument apparaît comme prémonitoire et révèle l'inconscient du personnage qui s'identifie à la victime et s'effraie du rôle de l'assassin.

---

[169] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 3, p. 60.
[170] *Idem,* Livre IV, chapitre 7, p. 181
[171] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre IV, chapitre 1, p. 9.
[172] A. Gide, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 6, p. 36.
[173] *Idem,* Livre V, chapitre 7, p. 247
[174] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 7, p. 151.
[175] *Idem,* Livre I, chapitre 5, p. 102.

Le second rêve de Raskolnikov au chapitre 6 du Livre III est une répétition de la réalité : Raskolnikov retourne chez la vieille et l'assassine une seconde fois. Le narrateur prend au piège le lecteur car il ne signale pas le passage dans le monde du rêve et ce n'est qu'une fois le récit devenu complètement délirant, que l'on réalise que le personnage n'agit pas, mais délire. Ce rêve symbolise l'échec du crime, car la petite vieille ne meurt pas et se met à rire : Raskolnikov prend conscience que son acte n'a pas aboutit et que ses théories et principes ont échoué.

Le troisième rêve de Raskolnikov a lieu au bagne à l'hôpital : *Malade, il avait rêvé que le monde entier était condamné à subir une sorte de plaie d'Egypte, terrible, inouïe, jamais vue, qui venait du fin fond de l'Asie jusqu'en Europe. Tout le monde devait mourir, sauf quelques-uns, un très petit nombre, les élus*[176]. Le rêve est une sorte d'allégorie de la réalité, de ce monde où les idées rationnelles et criminelles des générations nouvelles dominent. C'est un rêve prémonitoire, qui a un impact sur le réel puisqu'il permet au personnage d'accéder à sa résurrection salvatrice.

De même, deux des rêves de Svidrigaïlov sont des révélateurs de la réalité. Le premier, teinté de romantisme et de lyrisme, évoque une petite fille suicidée qui repose dans un paysage splendide envahi de fleurs :

> *Cette enfant était une suicidée – une noyée. Elle avait juste quatorze ans, mais c'était déjà un coeur brisé, un coeur qui s'était tué, blessé par une offense qui avait horrifié et étonné cette créature jeune et enfantine, une offense qui avait inondé d'une honte imméritée cette âme pure et angélique et lui avait arraché un dernier cri de désespoir, un cri non entendu, violé, raillé au fond d'une nuit noire, dans le froid, par un dégel humide, avec le vent hurlant…*[177]

Le rêve, qui est explicitement un fruit de l'imagination (*Il s'imagina*), est une sorte de parenthèse dans le fil de la narration, un apologue pathétique. Juste après, Svidrigaïlov fait un second rêve qui se mêle à la réalité ; la petite fille que Svidrigaïlov a secouru (en rêve ou en réalité ?) se transforme en prostituée qui rit d'un rire obscène. Ces deux rêves sont étroitement liés par le thème de l'enfant : ils agissent comme révélateurs de la réalité, de l'inconscient de Svidrigaïlov. En effet, ils font écho à la remarque de Loujine qui l'accuse d'avoir violé une enfant qui s'est suicidée par la suite.

Dostoïevski ainsi analyse le rêve dans ses rapports à la réalité. Il analyse, avant l'heure de la psychanalyse l'inconscient de ses personnages. Déjà dans *Les Carnets du sous-sol*, il écrivait : *Il est bien des choses dont l'homme peut ne pas prendre conscience, mais seulement*

---

[176] *Ibid*, Épilogue, chapitre 2, p. 468.
[177] *Ibid*, Livre VI, chapitre 6, p. 402-403.

*avoir l'intuition. Il est bien des choses qu'il peut savoir inconsciemment*[178]. Ainsi, Svidrigaïlov démontre à Raskolnikov, que celui-ci est conduit par un mobile secret à adopter un chemin inconnu de lui pour trouver quelqu'un à qui il avait oublié avoir donné rendez-vous précisément en ce lieu. De même, le lecteur fait un lien entre la hantise de Svidrigaïlov pour l'eau et le rêve de la petite fille suicidée – noyée : est-ce le signe d'une culpabilité cachée ?

Les rêves dans *Les Caves du Vatican* sont moins nombreux, mais tout aussi importants. Le rêve d'Anthime est à la limite de l'hallucination : *cette nuit Anthime eut un songe*[179]. C'est le rêve qui déterminera sa conversion : il voit la Vierge qui l'attaque et plante son bras de fer dans son flanc. Ce songe est comme le révélateur de la culpabilité d'Anthime et de son angoisse de païen, centrale dans sa conversion. De même, avant le crime, Lafcadio fait un rêve, ou plutôt se souvient d'un événement de son enfance encore à-demi éveillé : *il tâche de faire un rêve d'un souvenir de sa jeunesse*[180]. Il évoque ses escapades nocturnes avec son oncle Wladi pour aller boire un verre de tokay en cachette. Le récit de rêve souligne le plaisir de la transgression, mais aussi de l'immoralisme puisque l'événement est indirectement décrit comme une expérience homosexuelle. Cela pousse Lafcadio à agir, à tuer pour retrouver ce même plaisir immoral de la transgression.

Ainsi, dans *Crime et Châtiment* comme dans *Les Caves du Vatican*, Gide et Dostoïevski s'intéressent aux profondeurs de l'âme humaine et aux formes limites de la conscience. C'est que l'idée d'un acte gratuit, immotivé bouleverse totalement les interprétations psychologiques traditionnelles. Car le motif du crime est intériorisé.

### 1.2.2 La dramatisation du conflit intérieur : la source de l'action.

Le drame, l'action elle-même est nouée autour d'un conflit psychique : la dualité de l'homme et sa libre postulation à faire le bien ou le mal.

> *Le prodige réalisé par Dostoïevski, c'est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d'abord en fonction de lui-même, et que chacun de ces êtres intimes, avec son secret particulier, se présente à nous dans toute sa complexité problématique ; le prodige c'est que ce sont ces problèmes que vivent chacun de ses personnages, et je devrais*

[178] Cité par M. Cadot, *Op. cit.*, p. 175.
[179] A. Gide, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 6, p. 35.
[180] *Idem*, Livre V, chapitre 1, p. 190.

*dire : qui vivent aux dépens de chacun de ses personnages – ces problèmes qui se heurtent, se combattent et s'humanisent pour agoniser ou pour triompher devant nous*[181].

Comme nous le verrons plus tard, Lafcadio comme Raskolnikov tuent sans raison apparente. La cause du crime est toute intériorisée ; c'est un conflit intérieur, celui de l'homme qui lutte contre le mal avec le mal. Car les personnages de Gide et de Dostoïevski sont marqués par leur dualité intrinsèque. Ils sont comme schizophrènes, dédoublés entre leur disposition à faire le bien et à faire le mal et échappent à toute structure manichéenne. Comme le dit Gide, *il y a dans tout homme à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan*[182].

Dans *Crime et Châtiment*, cette double postulation est particulièrement frappante dans le personnage de Raskolnikov qui, quoique criminel, multiplie les actes généreux : il fait l'aumône à une petite vieille, aide Katérina Ivanovna pour l'enterrement de son époux, sauve des enfants d'un incendie… Razoumikhine signale : *Parfois, du reste, il est tout sauf hypocondriaque, mais simplement froid et insensible jusqu'à être inhumain, vraiment, comme s'il avait deux caractères contradictoires qui se succèdent en lui*[183]. On note d'ailleurs l'équivalence entre les bonnes et les mauvaises actions : lorsque Raskolnikov tue la vieille, il découvre des tâches de sang sur ses vêtements, et après avoir aidé Marméladov blessé, il remarque : *Oui, je suis trempé… je suis tout en sang!*[184] Cette dualité intrinsèque fait de lui successivement une victime et un coupable. Dounia s'exclame face à son frère, épuisé et malade : *Nous le tuons, ça se voit*[185].

Cette absence de nette séparation entre le rôle de victime et de coupable se comprend à travers l'image omniprésente de l'enfant. Pour Dostoïevski, la victime est toujours un enfant. La veille de sa confession, Raskolnikov dira à Sonia : *Et les enfants, pourtant, c'est l'image du Christ : le royaume de Dieu leur appartient*[186]. La femme du marchand lance à Lizavéta, la victime du meurtre : *Je vous regarde, vous êtes pareille qu'un petit gosse*[187], et au moment du crime, le narrateur note : *ses lèvres firent une moue si pitoyable, comme les tout petits enfants quand ils commencent à avoir peur de quelque chose (…)*[188]. Sonia elle-même est souvent

---

[181] A. Gide, *Dostoïevski*, p. 70.
[182] Cité par P. Lafille, *Op. cit.*, p. 377.
[183] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre III, chapitre 2 p. 370.
[184] *Idem,* Livre II, chapitre 7, p. 325.
[185] *Ibid,* Livre III, chapitre 1, p. 340.
[186] *Ibid,* Livre IV, chapitre 4, p. 94.
[187] *Ibid,* Livre I, chapitre 5, p. 115.
[188] *Ibid,* Livre I, chapitre 7, p. 146.

comparée à un enfant ; ainsi, lors de la confession : *murmura-t-elle, souriant comme une enfant*[189]. Et ce caractère enfantin permet la substitution hallucinatoire de Raskolnikov :

> *Il la regardait et, soudain, sur son visage, ce fut comme s'il voyait le visage de Lizavéta. Il revoyait, claire comme le jour, l'expression du visage de Lizavéta quand il s'approchait d'elle avec la hache, et qu'elle, elle reculait vers le mur, le bras en avant, avec une peur complètement enfantine sur le visage, exactement comme les petits enfants, quand, soudain, ils commencent à avoir peur de quelque chose (…)*[190].

Mais étrangement, Raskolnikov, après son aveu, devient lui-même une figure enfantine : *La terreur qu'elle éprouvait se communiqua soudain à lui : comme si une terreur exactement semblable s'exprimait sur son visage, comme s'il la regardait exactement comme elle et, presque avec le même sourire d'enfant*[191]. Et face à l'accusation de Porphiri : *Ce n'est pas moi qui ai tué, fit, dans un murmure, Raskolnikov, exactement comme les petits-enfants qui ont très peur quand on vient de les saisir sur le lieu de leur crime*[192]. Raskolnikov est autant victime que coupable.

Ce qui souligne la dualité de Raskolnikov, c'est l'existence de son double, Svidrigaïlov, l'homme absolument mauvais. Il est sans cesse comparé à un monstre et Raskolnikov le regarde comme dans un miroir renversé. Svidrigaïlov souligne leur ressemblance : *Vous voyiez, je savais bien que nous avions un point commun vous et moi. (…) N'est-ce pas que j'avais raison, qu'on est deux pommes du même pommier ? (…) J'ai toujours l'impression qu'il y a quelque chose en vous qui s'accorde avec moi…*[193]. Svidrigaïlov réalise certaines des potentialités de Raskolnikov : alors que ce dernier hésite à se suicider, (*Je voulais en finir là-bas, mais.. je n'ai pas osé…*[194]), l'autre se brûle la cervelle. Tandis que Svidrigaïlov *s'est retenu pendant sept ans*[195], avant de tomber dans la débauche et de battre sa femme, Raskolnikov mettra sept ans avant de se repentir et de ressusciter. Svidrigaïlov apparaît comme le double maléfique de Raskolnikov.

Mais, cette ambivalence, cette dualité de Raskolnikov est commune à d'autres personnages et à Svidrigaïlov même. S'il est un assassin, un monstre qui a battu sa femme, violé des enfants et menacé Dounia, il se livre pourtant à des actions bienfaisantes, donne dix mille roubles à Dounia, puis à Sonia et aux enfants : *Pourquoi diable donnez-vous comme ça*

---

[189] *Ibid,* Livre V, chapitre 4, p. 236.
[190] *Ibid,* Livre V, chapitre 4, p. 237.
[191] *Ibid,* Livre V, chapitre 4, p. 237.
[192] *Ibid,* Livre VI, chapitre 2, p. 315.
[193] *Ibid,* Livre IV, chapitre 1, p. 25.
[194] *Ibid,* Livre IV, chapitre 6, p. 419.
[195] *Ibid,* Livre III, chapitre 3, p. 392.

*dans la bienfaisance? demanda Raskolnikov*[196]. Et au moment de choisir entre violer Dounia ou la laisser partir, le narrateur note : *Il y eut un moment de lutte terrible, muette, dans l'âme de Svidrigaïlov*[197]. Lui-même demandera à Raskolnikov : *est-ce que je suis un monstre ou bien, moi aussi, une victime* [198]*?* Le juge lui-même, le garant de l'ordre et de l'innocence est un coupable, une figure maléfique. Son clin d'œil, son rire gras le rapprochent de la figure de Méphistophélès :

> *Porphiri Petrovitch posa sur lui un regard comme très clairement moqueur, plissant les yeux, et comme s'il lui faisait un clin d'œil. Du reste, ce ne fut juste qu'une impression de Raskolnikov parce que cela ne dura qu'un instant. En tout cas, il y avait quelque chose. Raskolnikov aurait juré le bon Dieu qu'il avait fait un clin d'œil, le diable savait pourquoi*[199].

Il est une marionnette du Diable et sa stratégie pour faire avouer Raskolnikov est une stratégie criminelle. Le parallélisme avec le crime de Raskolnikov est évident :

> *Parce que, qui donc, dites-moi, parmi tous les accusés, même le moujik le plus obscur, ne sait pas, par exemple, qu'on va d'abord l'endormir avec des questions qui n'ont rien à voir (selon votre expression heureuse) et, puis d'un coup, on le renverse, un coup en plein sur le haut du crâne, avec le marteau de la hache, n'est-ce pas, hé hé hé ! en plein sur le haut du crâne, selon votre heureuse expression !*[200]

D'ailleurs, il se reconnaît coupable : *Voilà le problème : il se trouve peut-être que je suis très coupable devant vous; une chose que je sens, n'est-ce pas*[201]. Et il devient un double de Svidrigaïlov, lorsque par hasard, ils se mettent à prononcer les mêmes paroles : *Plus tard, vous-même, vous l'aimerez (la vie). Tout ce qu'il vous faut, maintenant, c'est de l'air, oui, de l'air, de l'air!*[202] Svidrigaïlov en effet avait dit : *tous les frères humains, ce qu'il leur faut, c'est de l'air, de l'air, de l'air…*[203]

Le monde de Dostoïevski est caractérisé par sa dualité : *Tout est à double tranchant, maintenant, tout est à double tranchant*[204]. Jacques Catteau explique :

> *L'architecture dans les grands romans de Dostoïevski est ordonnée, directement ou indirectement par le rêve souterrain mais fondamental de nature large : la nature large n'est monstrueuse que dans la mesure où elle est, plus que l'homme ordinaire conscience aiguë de sa dualité et surtout, plus que l'homme ordinaire, puissance de vie et donc d'activation de cette*

---

[196] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 279.
[197] *Ibid*, Livre VI, chapitre 5, p. 385.
[198] *Ibid*, Livre VI, chapitre 4, p. 354.
[199] *Ibid*, Livre III, chapitre 5, p. 431.
[200] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 108.
[201] *Ibid*, Livre VI, chapitre 2, p. 301.
[202] *Ibid*, Livre VI, chapitre 2, p. 322.
[203] *Ibid*, Livre VI, chapitre 1, p. 293.
[204] *Ibid*, Livre IV, chapitre 6, p. 146

*dualité : vitalité. Concentrer l'univers, la totalité surgie dans la cellule particulièrement vivante de la nature large, tel est le premier élan de l'écrivain* [205].

Cet intérêt porté pour la nature large de l'homme fascine Gide.

Dans *Les Caves du Vatican*, les personnages sont également marqués par cette dualité. Lafcadio, le criminel, commet des actions bienveillantes : il sauve des enfants dans un incendie, aide une vieille dame dans les montagnes italiennes… Et son crime est l'exact double de sa bonne action : leur cause commune en est le feu et une même cause produit des effets radicalement inverses. Il sauve des enfants du feu et tue Fleurissoire à cause d'un feu dans la nuit, la syllepse sur le mot feu étant évidente. Chez Lafcadio, les bonnes actions sont absolument équivalentes aux mauvaises. À propos de la vieille qu'il a aidé : *je l'aurais tout aussi bien serrée à la gorge*. Et il généralise : *Je me sentais d'étreinte assez large pour embrasser l'entière humanité ; ou l'étrangler peut-être…*[206] Et le narrateur insiste, de manière ironique, sur cette postulation vers le bien : *Allons ! Lafcadio, un bon mouvement ! Cède à ton cœur, qui n'est pas corrompu. Viens en aide à l'infirme*[207].

Mais les autres personnages sont également caractérisés par leur dualité qui devient comique. Ils sont pris dans une véritable pantomime versatile entre le Bien et le Mal. Anthime, le franc-maçon est sans cesse associé à des images diaboliques ; il boîte et Véronique voyait (…) *au fond de la pièce, débordant du fauteuil où s'accotait une béquille, l'énorme dos d'Anthime se voûter au-dessus d'on ne sait qu'elle maligne opération. Ce Moloch* travaille sur *la chair vive*[208]. Mais par la suite, il se convertit en cul-bénit pour reprend finalement son rire diabolique. Julius lui-même, après avoir été un sage écrivain conformiste, se fait l'avocat du diable. Pascal Mercier s'est amusé à se demander à propos de Julius : *Est-il bon, est-il méchant ?*[209] Il remarque le jeu de balance entre positif et négatif dans les cent quarante qualificatifs : il est un exact équilibre de qualités et de défauts.

Gide est ainsi fasciné par la nature large de l'humanité :

*Il y a d'étranges possibilité dans chaque homme. Le présent serait plein de tous les avenirs, si le passé n'y projetait déjà une histoire. Mais hélas ! un unique passé propose un unique avenir – le projette devant nous, comme un point infini sur l'espace. On est sûr de ne*

---

[205] Jacques Catteau, *Op. cit.*, p. 356.
[206] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre V, chapitre 1, p. 187.
[207] *Idem,* Livre V, chapitre 5, p. 219.
[208] *Idem,* Livre I, chapitre 1, p. 11.
[209] Pascal Mercier, « Hypothèses et déductions sur Julius de Baraglioul ». *Gide aux miroirs : le roman du XXe siècle*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002, p. 79.

*jamais faire que ce que l'on est incapable de comprendre. Comprendre, c'est se sentir capable de faire. ASSUMER LE PLUS POSSIBLE D'HUMANITÉ, voilà la bonne formule*[210].

### 1.2.3 De la psychologie à l'observation : l'autonomisation des personnages.

Ainsi, Dostoïevski comme Gide s'intéressent à cette nature large de l'homme, à sa pluralité. Mais l'un comme l'autre, ils tiennent à souligner la liberté intrinsèque de l'homme et se refusent à adopter une posture de moraliste ou de psychologue.

Pour Dostoïevski, l'homme reste pour lui un mystère. Dans *Crime et Châtiment*, il ridiculise les théories psychologiques et le déterminisme, en vogue à son époque. Comme l'exprime M. Bakhtine, il voyait en elles *une humiliation de l'homme par la* chosification *de son âme, au mépris de sa liberté, de son infinité, de cette absence de détermination et de solution*[211]. Il rejette le discours positiviste qui prétend éliminer toute dimension de mystère et de liberté dans l'homme et qui soutient que le criminel a été poussé au crime par sa nature et son milieu. Dans son article « Le Milieu », in *Journal d'un écrivain*, 1873, il tourne en dérision la théorie déterministe :

> *La société est mauvaise, donc nous aussi sommes mauvais ; mais nous sommes riches, nous sommes à l'abri des soucis, nous n'avons évité que par hasard ce à quoi vous avez achoppé, nous aurions fait la même chose que vous. Qui est fautif ? C'est le milieu qui est fautif. Donc il n'y a que mauvais aménagement du milieu, et il n'y a nullement crime*[212].

Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski multiplie les réfutations en règle de la psychologie déterministe. Raskolnikov se livre dans son article à de telles analyses psychologiques et rationnelles. Selon lui, dès la naissance, on est déterminé pour être quelqu'un d'ordinaire ou quelqu'un d'extraordinaire. Il y a une règle mathématique, une loi naturelle à la base de cette distinction : *un seul homme sur mille (…) qu'un seul sur dix mille (…) un sur un million (…) un peut-être pour de nombreux milliers de millions d'homme sur terre. (…) Mais la loi précise, elle existe absolument, et elle doit exister ; en cela il ne peut pas y avoir de hasard* [213]. Et c'est cette distinction déterministe qui poussera Raskolnikov à devenir criminel.

---

[210] Claude Martin, *Gide*, Paris : Seuil, 1963, « Écrivains de toujours » p. 112.
[211] M. Bakhtine, *Op. cit.*, p. 105.
[212] B. Breen, *Dostoïevski. Dire la faute*, Paris : éd. Michalon, 2004, « Le bien commun », p. 85-86.
[213] Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre III, chapitre 5, p. 452.

Lébaziatnikov est le plus grand défenseur du déterminisme dans l'œuvre. Il affirme : *Tout vient du milieu, l'homme en lui-même n'est rien*. Et le narrateur le ridiculise avec virulence : *Malgré toutes ces qualités, Andreï Sémionovitch était, de fait, assez stupide*[214].

C'est Razoumikhine, pourtant adepte des idées nouvelles, qui tient les discours les plus virulents contre le déterminisme et qui pousse à l'analyse de l'être humain. Pour défendre l'innocence de Mikolka, il s'oppose à la logique juridique de l'évidence des faits pour déployer une analyse psychologique : *On peut montrer comment trouver les vraies pistes rien que sur des données psychologiques. « Nous n'est-ce pas, on a des faits ! ». mais les faits, ce n'est pas tout ; la moitié de l'affaire, au moins, c'est la façon dont on les utilise, ces faits !*[215] Il conclut à l'innocence de Mikolka qui ne peut pas jouer et rire juste après avoir tué : *( …) un fait basé uniquement sur l'impossibilité psychologique, sur l'humeur et rien d'autre, de l'accepter, donc, comme un fait indiscutable et qui détruit tous les faits accusatoires et matériels*[216]. Il défend la théorie psychologique contre celle du déterminisme, qu'il ridiculise :

> *Ca a commencé par l'opinion des socialistes. On la connaît cette opinion : le crime est une protestation contre un défaut de la structure sociale – et voilà tout, rien d'autre, aucune autre raison n'est recevable – et rien ! (…) Tout ce qui se passe chez eux, c'est « l'influence du milieu », rien d'autre ! Leur phrase favorite ! De là, directement, organisez la société normalement, et les crimes disparaissent tous d'un coup, puisqu'il n'y aura plus de raison de protester, et tout le monde deviendra juste en un clin d'œil (…)La nature n'est pas prise en compte, la nature est bannie, la nature est supposée ne pas être ! Chez eux, ce n'est pas l'humanité qui se développera jusqu'au bout d'une façon historique, vivante, qui évoluera d'elle-même vers une société normale, non, au contraire, c'est le système social, sorti de je ne sais quelle tête mathématique qui va restructurer toute l'humanité d'un coup, et qui, en un clin d'œil, la rendra juste et sans péché, avant tout processus vivant, sans aucune voie historique . (…) C'est pour ça qu'ils n'aiment pas le processus vivant de la vie : ils n'en veulent pas, de l'âme vivante ! (…)Pas possible de sauter par-dessus la nature avec la seule logique !*[217]

Mais paradoxalement, la psychologie de Razoumikhine se trompe également. Il ne se doute nullement de la culpabilité de Raskolnikov et il ne parvient pas à accepter la possibilité d'un acte immotivé. Les psychologues lors du procès concluent rationnellement à un acte commis sous l'emprise de la folie :

> *Ils en tirèrent une conclusion immédiate, à savoir que le crime lui-même n'avait pu être commis que sous l'effet d'une sorte d'accès de folie, pour ainsi dire, de monomanie maladive du vol et de l'assassinat, sans buts ultérieurs, ni calculs de profit. Ici, on tomba à*

---

[214] *Idem*, Livre V, chapitre 1, p. 156.
[215] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 239.
[216] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 248.
[217] *Ibid*, Livre III, chapitre 5, p. 439.

*propos sur la nouvelle théorie à la mode de l'accès de folie, théorie qu'on essaie d'appliquer si souvent de nos jours à certains criminels*[218].

La désapprobation du narrateur est évidente.

Les médecins psychologues sont également ridiculisés. Ce sont eux les fous, comme cela est mentionné à propos de Zossimov : *il est chirurgien de spécialité et, en ce moment, il délire sur les maladies mentales*[219]. Les psychologues penchés sur la nature humaine donnent un nouveau type de diagnostic physique, tout aussi ridicule que le diagnostic socialiste. Le désespoir fou de Katérina Ivanovna est réduit à des causes physiques : *C'est des tubercules, il paraît, comme ça, dans la phtisie, qui poussent dans le cerveau; dommage que je ne connaisse pas la médecine*[220], selon Lébziatnikov. Quant à la folie, elle est simplement une erreur logique, facilement guérissable selon lui :

> *Si on arrive à convaincre quelqu'un d'une façon logique que, finalement, il n'a aucune raison de pleurer, eh bien, il arrête de pleurer. (…) Son idée essentielle est qu'il n'y a pas de trouble particulier dans l'organisme des fous, que la folie est, pour ainsi dire, une erreur logique, une erreur de jugement, un regard erroné sur les choses.*[221]

La psychologie comme la théorie déterministe sont ridiculisées. Et Gide procède au même travail de sape, avec ironie bien entendu. Le titre même *Les Caves du Vatican* peut-être compris comme une réfutation des théories créationnistes sur l'origine de l'homme, incarnées par le plafond de la Sixtine, auquel font écho les caves.

La théorie déterministe est annihilée dans le pastiche du lyrisme romantique, notamment à propos de Beppo, le garçon des rues. En tant qu'enfant de la misère, le narrateur le destine à une vie de crime et de débauche : *Plus tard il volera peut-être ; il tuera même ; qui sait de quelle éclaboussure sordide la misère tachera son front ?*[222] C'est la théorie du milieu qui prévaut. Et Gide s'en moque en définissant Beppo comme un *procureur-né*, jouant évidemment sur la syllepse de sens : procureur juridique ou procureur diabolique (celui qui apporte des victimes au savant). Anthime, scientifique et franc-maçon est le fervent défenseur de l'analyse déterministe : il appartient à la nouvelle école psycho-physiologique. Pour lui, tout à une cause et c'est ce qu'il appelle *tropismes*, Gide s'amusant à réutiliser un terme en vogue à l'époque, apparu en 1900, qui signifie selon la définition du Petit Robert *réaction*

---

[218] *Ibid*, Épilogue, I, p. 449.
[219] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 331.
[220] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 259.
[221] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 260.
[222] A. Gide, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 5, p. 33.

*élémentaire à une cause extérieure, acte réflexe très simple. Dans les plus surprenants mouvements de l'être, on pouvait uniment reconnaître une parfaite obéissance à l'agent* [223]. Et le narrateur tourne en dérision cette théorie en l'appliquant lui-même pour des cas insignifiants. Ainsi, il s'interroge sur les conséquences de la loupe d'Anthime sur sa psychologie :

> *Ici, malgré tout mon désir de ne relater que l'essentiel, je ne puis passer sous silence la loupe d'Anthime Armand-Dubois. Car, tant que je n'aurai pas plus sûrement appris à démêler l'accidentel du nécessaire, qu'exigerais-je de la plume sinon exactitude et rigueur ? Qui pourrait affirmer en effet que cette loupe n'avait joué aucun rôle, qu'elle n'avait pesé d'aucun poids dans les décisions de ce qu'Anthime appelait sa libre pensée ? Plus volontiers il passait outre sa sciatique ; mais cette mesquinerie, il ne la pardonnait pas au bon Dieu.* [224]

Quant à la psychologie, elle est simplifiée à l'extrême : dès les premières pages, le narrateur psychologue écrit entre parenthèses : *Anthime, vous me faîtes beaucoup de peine (les épaules aussitôt s'arrêtaient de danser, car Anthime aimait son beau-frère)*[225]. L'analyse semble complètement appauvrie. Et Julius, le fervent défenseur de la psychologie, qui alimente ses romans d'un *ragoût de logique*, viendra même à la renier : *Vous ne sauriez croire (…) combien une éthique erronée empêche le libre développement de la faculté créatrice. (…) La logique, la conséquence, que j'exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer, je l'exigeais d'abord de moi-même ; et cela n'était pas naturel*[226].

L'analyse psychologique ne permet pas d'accéder à une pleine connaissance des personnages. Elle est *une arme à double tranchant* qui peut certes aider à découvrir la vérité , mais peut aussi égarer. Elle ne peut expliquer un homme.

Lafcadio comme Raskolnikov, ces *êtres d'inconséquence* se dressent comme des énigmes à la logique déterministe et psychologique.

Les deux auteurs tiennent à conserver la part de mystère qu'il y a en l'homme et son irréductibilité à des lois psychologiques : on note à plusieurs reprises le choix d'une focalisation externe faisant suite à une focalisation interne, le narrateur mettant un terme à l'analyse psychologique pour observer son personnage de l'extérieur.

En effet, la posture du narrateur est marquée par son ambivalence dans les deux œuvres. Si le narrateur est omniscient en apparence, il lui arrive de s'étonner de son

---

[223] *Idem*, Livre I, chapitre 1, p. 13.
[224] *Ibid*, Livre I, chapitre 2, p. 16.
[225] *Ibid*, Livre I, chapitre 1, p. 10.
[226] *Ibid*, Livre V, chapitre 3, p. 204.

personnage et de s'en tenir à une focalisation externe. C'est le moyen pour Gide et pour Dostoïevski de préserver cette part de mystère en l'homme.

Dans *Crime et Châtiment*, l'ambivalence de la posture du narrateur est marquée par la genèse de l'œuvre même. L'intention première de Dostoïevski, d'après son premier carnet de notes, daté d'août – octobre 1865, était d'écrire à la première personne, *Le journal de Raskolnikov*. Le romancier avait choisi clairement le procédé de la chronique du crime par le criminel lui-même : le compte-rendu est fait à chaud, il s'agit d'une relation événementielle, pleine d'incertitude et d'ignorance. Mais Dostoïevski se rétracte et dans le carnet d'octobre-décembre 1865, on trouve un texte rédigé, intitulé *En jugement*, fort proche de la rédaction finale quoique toujours à la première personne. Le laps de temps écoulé entre le crime et l'écriture est plus important. La chronique s'estompe au profit de la confession totale : *Je suis inculpé et je raconterai tout. Je vais tout noter. J'écris pour moi-même mais les autres peuvent lire et les juges aussi, s'ils le veulent. C'est une confession, je ne cacherai rien*[227]. Mais comment écrire une confession sincère, qui ne dissimulerait rien et qui pourtant traduirait toutes les motivations, même inconscientes du criminel ? La solution est trouvée : *Le récit du criminel huit ans après (pour le mettre complètement à l'extérieur). C'était il y a exactement huit ans, je veux raconter tout dans l'ordre*[228]. Mais la confession pose à nouveau problème :

> *Dans certains points, la confession ne serait pas pudique et il serait difficile de comprendre pourquoi elle a été écrite. Mais de l'auteur, il faut beaucoup trop de naïveté et de sincérité. Poser nécessaire que l'auteur est un être omniscient et infaillible exposant aux regards de tous un homme de la nouvelle génération*[229].

Et finalement, Dostoïevski renonce à la chronique au profit d'un narrateur extérieur : *Récit du point de vue de l'auteur, invisible, mais omniscient, mais sans le quitter un seul instant même aux mots « Et cela est arrivé d'une façon si imprévue »*[230]. Mais le choix n'est pas aussi radical et l'œuvre conserve de nombreuses traces de la chronique : le discours indirect libre est très présent, ainsi que les nombreux soliloques et dialogues rendus au style direct. La place de la narration est fortement réduite. Il peut ainsi écrire une œuvre ambivalente, une composition romanesque faite de plusieurs points de vue. Si le narrateur peut produire un récit, narrer des circonstances extérieures qui vont pousser le lecteur vers une analyse des causes inconscientes de l'acte, la place de la narration à la première personne lui

---

[227] J. Catteau, *Op. cit.*, p. 405.
[228] *Idem*, p. 406.
[229] *Ibid*, p. 406.
[230] *Ibid*, p. 406.

permet de conserver une part d'énigme, une sorte de mise à distance. Ainsi, le premier chapitre est un long monologue intérieur, le lecteur ne comprenant même pas à propos de quel *acte* soliloque le héros. L'on trouve également des traces de la confession du criminel après son acte ; les prolepses sont nombreuses : *Se souvenant de ce temps-là par la suite, longtemps plus tard, il comprenait que, parfois, sa conscience était en train de se voiler et que cela avait continué ainsi, avec quelques intervalles, jusqu'à la catastrophe définitive*[231].

Le narrateur adopte à plusieurs reprises une posture en focalisation externe, comme s'il méconnaissait ses personnages. Il s'en tient très fréquemment à des verbes d'apparences, qui permettent d'atténuer l'affirmation, et de laisser planer un doute : *Une chose étrange : il semblait que, soudain, il était devenu d'un calme total*[232]. Il arrive même au narrateur de ne pas comprendre la logique de ses personnages et de rester à distance :

> *Et pourtant, malgré tout, il courait chez Svidrigaïlov; peut-être attendait-il de lui quelque chose de nouveau, des indications, une sortie ? On se raccroche bien à un brin de paille ! C'était peut-être le destin, ou un instinct quelconque qui les réunissait? Ce n'était peut-être que la fatigue, le désespoir (…)*[233].

Le narrateur se questionne à propos de son propre personnage. Il se refuse à toute analyse psychologique.

De la même façon, Gide joue avec la posture du narrateur. Si le narrateur omniscient commande les événements et les personnages, il ne se gène pas pour intervenir et briser le cours normal du roman.

Il met à distance ses personnages, en leur conférant une véritable autonomie. Par exemple, il critique Lafcadio lorsqu'il se comporte comme un héros face à l'incendie : *Lafcadio, mon ami, vous donnez dans le plus banal ; si vous devez tomber amoureux, ne comptez pas sur ma plume pour peindre le désarroi de votre cœur*[234]. Il tente également de les influencer dans leur comportement, comme s'ils ne dépendaient pas de lui : *Ah ! par pitié, Madame, ne le retenez pas ! Il est si peu d'êtres sur terre qui savent trouver leur emploi*[235].

Mais, le plus significatif est lorsqu'il exprime clairement sa méconnaissance de ses personnages. Il avoue : *Je ne sais que trop penser de Carola Venitequa…* [236] Après avoir endossé le rôle du psychologue, il renonce à comprendre son personnage. De même, face à

---

[231] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre VI, chapitre 1, p. 283.
[232] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 271.
[233] *Ibid*, Livre VI, chapitre 3, p. 327.
[234] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 6, p. 75.
[235] *Idem*, Livre III, chapitre 3, p. 121.
[236] *Ibid*, Livre IV, chapitre 3, p. 143.

Anthime : *Je voudrais pouvoir assurer que le savant ne goûtait pas un vaniteux plaisir de faux dieu*[237]. Le narrateur fait semblant de perdre sa clairvoyance en laissant libre l'interprétation d'un événement, d'une attitude. Souvent, le narrateur semble comme surpris par ses personnages, dont il ignore les intentions. Les interrogations se multiplient : *Sans plus s'inquiéter s'il faisait retourner les passants, où courut Fleurissoire en redescendant vers la ville ?*[238].

Les personnages lui échappent, interviennent alors qu'il voudrait les faire taire, se déplacent alors qu'il voudrait les voir rester en scène. Le narrateur souligne son absence de maîtrise d'Anthime : *Non, ce n'est pas à son laboratoire que s'est arrêté l'oncle Anthime (…) Que ne s'attarde-t-il sur la terrasse qu'inonde une occidentale lueur ? (…) Mais non : il échappe au conseil*[239]. Les personnages deviennent autonomes et réels et à la fin de l'œuvre, Gide les quitte comme des êtres de chair et d'os : *nous quitterons nos deux amants*[240].

Dostoïevski comme Gide s'en tiennent à une posture d'observateur réaliste extérieur. L'acte gratuit est une limite à l'analyse puisque l'on ne peut accéder aux motifs et aux causes ; les narrateurs s'en tiennent donc au témoignage de faits. Leur personnage demeure irrémédiablement mystérieux, « étrange », le terme revenant très fréquemment sous la plume de Dostoïevski. Et Gide conclut à propos de Lafcadio : *Bizarre être !*[241].

Dostoïevski affirme ce refus de la psychologie au profit du réalisme : *Tout en restant pleinement réaliste, trouver l'homme dans l'homme (…) On m'appelle psychologue : c'est faux, je suis seulement un réaliste au sens le plus élevé, c'est-à-dire que je peins toutes les profondeurs de l'âme humaine*[242].

## 1.3 UNE CHRONIQUE DE L'ACTE GRATUIT : ENTRE REALISME ET SYMBOLISME.

Ainsi, *Crime et Châtiment* et *Les Caves du Vatican* sont des œuvres réalistes, qui pourraient par certains aspects être assimilés à des chroniques. On est loin du roman d'aventures extraordinaire. Car ce crime immotivé, inexplicable psychologiquement, ne peut être analysé autrement que de façon réaliste ; il est le reflet d'un phénomène générationnel.

---

[237] *Ibid*, Livre I, chapitre 1, p. 13.
[238] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 158.
[239] *Ibid*, Livre I, chapitre 5, p. 32.
[240] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 249.
[241] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 241.
[242] J. Catteau, *Op. cit.*, p. 88.

### 1.3.1 La source réaliste : le fait-divers ou l'actualité.

Gide comme Dostoïevski se sont fortement inspirés de la réalité de leur temps. Si l'on adopte une approche génétique de leur œuvre, on s'apercevra que tous deux font un énorme travail de recherche préalable, rassemblent foule de documents pour justifier leur ouvrage. Dostoïevski s'exclamait : *Souvenez-vous de mes conseils : n'inventez jamais le sujet ni l'intrigue. Prenez ce que vous donne la vie. La vie est bien plus riche que toutes nos inventions ! Aucune imagination ne peut inventer ce que fournit parfois la vie la plus ordinaire, la plus banale !* [243] Et Gide dans le premier début des *Caves* :

> *Pour moi, qui, depuis quelques ans, las des livres, fais profession de regarder, ce qui n'est pas toujours la moins intense façon de vivre, j'ai vu naître sous mon regard, je le dis, des suites d'événements si étranges, si neufs, si retors, si branchus, que, maintenant que le devoir m'incombe d'en exposer une partie, je tremble qu'ils ne se forment mal au récit que je voudrais en faire (…)*[244].

Dostoïevski procède ainsi avec rigueur avant de passer à la rédaction ; il constitue une documentation technique abondante au fur et à mesure des exigences créatrices.

> *Quel que soit le domaine abordé : religion, droit, médecine, mœurs, littérature, le romancier sait la valeur du détail juste et le poids des précisions accumulées. Mais, il ne recourt au document qu'au cours de l'écriture et lorsque celui-ci s'impose et le romancier n'exploite jamais mécaniquement ses fiches techniques. (…)*[245].

De même, Alain Goulet dans son article *Leçons d'écriture : les manuscrits des Caves du Vatican* montre que *Gide s'aménage un poste d'observation satirique sur la société contemporaine, mais se contraint à des méthodes propres au roman réaliste : il accumule des fiches de relevés référentiels, des enquêtes sur les lieux, des recherches de dates, des chronologies, des croquis de personnages*[246].

Ainsi, les deux écrivains se servent très souvent des journaux pour étayer leur roman ; et *Crime et Châtiment* comme *Les Caves du Vatican* s'inscrivent dans la réalité de leur époque. En effet, les deux œuvres narrent des événements en partie historiques et se fondent sur un fait-divers réel: les crimes d'étudiants de la nouvelle génération rationaliste dans *Crime*

---

[243] Cité par L. Grossman, *Dostoïevski*, Ed. du Progrès, 1970, p.427.
[244] A. Goulet, *Op. cit.*,
[245] J. Catteau, *Op. cit.* p. 119.
[246] Alain Goulet, « Leçons d'écriture : les manuscrits des *Caves du Vatican* ». vol.10. L'écriture d'André Gide : genèses et spécificités. *La revue des lettres modernes, 1970.*

*et Châtiment*, l'entreprise d'escroquerie liée à l'enlèvement du pape dans *Les Caves du Vatican.* Nous observons dans les deux œuvres une mise en abyme de l'importance du fait-divers : Raskolnikov, comme Lafcadio, se précipitent pour lire les journaux et y trouver le compte-rendu de leur propre crime. Ainsi, Raskolnikov, attablé au Palais de Cristal, feuillette un journal qu'il lit en diagonale : *Il trouva enfin ce qu'il cherchait, et il se mit à lire ; les lignes sautaient devant ses yeux, il lut pourtant toute la brève (...)*[247]. Et Lafcadio : *il déploya le journal et, en seconde page, vit ces mots, en titre d'un des faits-divers*[248]. De même, Julius s'inspire d'un fait divers pour écrire son roman : *Eh bien, j'hésitais encore. Oui, jusqu'à ce soir, j'hésitais… Et tout à coup, ce soir, le journal, aux dernières nouvelles, m'apporte tout précisément l'exemple souhaité*[249].

Le romancier ne recopie pas servilement le fait-divers comme un historien, il s'en inspire, y découvre un sens caché et surcompose la réalité. Dostoïevski écrit dans *Journal d'un écrivain* :

> *Observez tel fait de la vie réelle, même un fait qui n'ait rien de tellement marquant à première vue, et, pour peu que vous en soyez capable et que vous ayez le coup d'œil, vous y découvrirez des profondeurs que n'a pas Shakespeare. Mais aussi bien, toute la question est là : avoir le coup d'œil et la capacité. Car non seulement pour créer et pour écrire des œuvres littéraires, mais aussi pour remarquer seulement le fait, il faut être en quelque manière artiste*[250].

En ce qui concerne *Crime et Châtiment*, Dostoïevski a clairement livré ses sources dans sa Lettre à Katkov, datant de mi-septembre 1865, où il explique l'idée de son roman :

> *C'est le compte-rendu psychologique d'un crime. L'action est actuelle, de cette année même. Un jeune homme exclu de l'Université, de modeste origine citadine et vivant dans une extrême pauvreté, par légèreté, par manque de principes et sous l'influence de certains de ces idées « mal digérées », bizarres, qui sont dans l'air, a résolu de sortir d'un coup de sa triste situation. Il a décidé de tuer une vieille femme, veuve de conseiller honoraire, faisant métier d'usurière. (…) Plusieurs cas survenus ces tout derniers temps m'ont convaincu que mon sujet n'a rien d'excentrique (je veux dire : un jeune homme instruit, et même d'un bon naturel, devenu assassin). On m'a raconté l'année dernière à Moscou l'histoire d'un étudiant, exclu de l'Université après les troubles, qui avait décidé d'attaquer la poste et de tuer le postier. Il y a dans nos journaux beaucoup de traces de cet extraordinaire ébranlement de toutes les notions, qui pousse à des actes monstrueux. (Ce séminariste qui a tué une jeune fille, après lui avoir donné rendez-vous dans un hangar, et qui une heure après a été arrêté en train de dîner…, etc). Bref, je suis convaincu que mon sujet est justifié par l'actualité*[251].

---

[247] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 6, p. 279.
[248] A. Gide, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 3, p. 201.
[249] *Idem*, Livre V, chapitre 3, p. 207.
[250] Cité par J. Catteau, *Op. cit.*, p. 246-247.
[251] Pierre Pascal, *Dostoïevski l'homme et l'œuvre. Lausanne :* éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1970, p. 143.

Et, dans le roman même, Loujine à propos du crime de la vieille usurière tient le même discours. Il rappelle :

> *Ce qui me paraît le plus étrange, c'est que les crimes augmentent autant dans la classe supérieure. Ici paraît-il, un ancien étudiant a attaqué une poste sur la grand-route ; ici, des progressistes, comme ils se qualifient eux-mêmes, fabriquent de la fausse-monnaie ; ailleurs, à Moscou, on arrête toute une bande de contrefacteurs de billets de loterie du dernier emprunt – et, parmi les membres principaux, un chargé de cours en histoire universelle ; ailleurs, un de nos secrétaires se fait tuer à l'étranger pour une question d'argent, et mystérieuse…*[252]

Mais M. Cadot rappelle que Dostoïevski dissimule le fait divers qui lui a véritablement servi de point de départ.

> *Le Journal La Voix du 7 au 13 septembre 1865 rendait compte d'un procès qui s'était déroulé à Moscou le mois précédent : le fils d'un marchand vieux-croyant, Guérassime Tchistov, âgé de 27 ans, était accusé d'avoir tué avec préméditation à Moscou en janvier 1865 deux vieilles femmes, une cuisinière et une laveuse, afin de cambrioler l'appartement de la propriétaire. À travers l'appartement gisaient divers objets provenant d'un coffre en fer, d'où avaient disparu espèces et bijoux. Les vieilles femmes avaient été tuées séparément, dans des chambres différentes, sans résistance, au moyen d'une hache : « Ce qui accuse Tchistov du meurtre des deux vieilles femmes, c'est l'arme avec laquelle a été commis le crime, une hache très coupante, avec un manche court »*[253].

Le lien avec ce fait-divers est explicite : comme nous l'avons déjà vu, le nom de Raskolnikov provient de vieux-croyant, ce dernier tue également deux femmes au moyen d'une hache et récupère espèces et bijoux dans un coffre. De plus, le crime avait eu lieu entre sept et neuf heures du soir. Comme dans le roman, l'une des victimes avait eu le malheur d'entrer à l'improviste, et le meurtrier avait abandonné plusieurs objets sur les lieux et caché ceux d'or et d'argent, non sous une pierre, mais dans la neige…

On pourrait rappeler bien d'autres faits-divers dont s'inspire Dostoïevski. Par exemple, le journal *Le Temps* rapportait l'histoire d'une jeune fille vivant dans la famille d'un propriétaire foncier depuis six ans et obligée de fuir ses privautés, qui rappelle vivement les aventures de Dounia. Et alors même que Dostoïevski a déjà publié une partie de son roman, a lieu l'attentat de Karakozov contre l'empereur Alexandre II le 4 avril 1866. Toute l'enquête de Porphyre doit être replacée sous l'éclairage du procès de Karakozov, notamment la signification idéologique du crime de Raskolnikov et la peinture du désarroi moral et politique dans lequel glisse la Russie.

---

[252] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 5, p. 265.
[253] Cité par M. Cadot, *Op. cit.*, p. 191.

De même, l'escroquerie organisée par Protos, au cœur même de l'intrigue des *Caves du Vatican*, est inspirée par un fait-divers. Voilà en quoi consistait le premier début des *Caves* :

> *Les événements dont on me prie d'exposer ici la trame secrète ont eu dans la politique d'alors des retentissements trop certains pour qu'il soit nécessaire de préciser ici les années ; les lecteurs de journaux d'alors les pourront retrouver sans peine ; encore une fois, ce qui m'importe ici : la précision dans le détail, je ne l'apporte que pour permettre aux esprits soucieux de la Vérité historique, de redonner aux événements de ce temps leur plein sens, répartir plus sagacement des responsabilités douteuses, extraire enfin des faits mieux éclairés un enseignement plus moral*[254].

Et dans le texte définitif, l'allusion réapparaît lors d'une longue parenthèse dans l'entretien de Protos avec la comtesse :

> *Il y a le roman et il y a l'histoire. D'avisés critiques ont considéré le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui avait eu lieu. Il faut bien reconnaître, en effet, que l'art du romancier souvent emporte la créance, comme l'événement parfois la défie. Hélas ! certains sceptiques esprits nient le fait dès qu'il tranche sur l'ordinaire. Ce n'est pas pour eux que j'écris. Que le représentant de Dieu sur terre ait pu être enlevé du Saint-Siège, et, par l'opération du Quirinal, volé en quelque sorte à la chrétienté entière – c'est un problème épineux que je n'ai point la témérité de soulever. Mais il est de fait historique que, vers la fin de l'année 1893, le bruit en courut ; il est patent que nombre d'âmes dévotes s'en émurent. Quelques journaux en parlèrent craintivement ; on les fit taire. Une brochure sur ce sujet parut à Saint-Malo ; qu'on fit saisir*[255].

Et l'auteur cite même ses sources en note : Compte rendu de la Délivrance de Sa Sainteté Léon XIII emprisonné dans les cachots du Vatican *(Saint-Malo, imprimerie Y. Billois, rue de l'Orme, 4), 1893*[256].

Voilà en quoi consistait ce fait-divers. Le journal des *Annales de Loigny* contenait les révélations qu'une nonne défroquée recevait du Sacré-Cœur de Jésus-Pénitent. Le pape ayant en 1892 condamné l'entreprise, elle fut obligée de déclarer que le pape n'était pas le vrai pape. En janvier 1893, n°50 : *... Malheur à celui qui parle à sa place... malheur... oui... malheur à la bande terrible... qui siège actuellement au Vatican... et trompe les peuples...en leur adressant des paroles... qui ne sont pas les paroles de Léon XIII...* Une escroquerie est alors montée pour organiser la délivrance du pape prisonnier : un véritable tissu d'aventures rocambolesques, révélant une grande richesse d'imagination. Gide a sûrement entendu parler de ce fait-divers par le journal *La Croix*, qui rapporte ainsi les événements dans son supplément du 15 novembre 1893 :

---

[254] Cité par A. Goulet, *Op. cit.*, p. 158-159.
[255] A. Gide, *Op. cit.*, Livre III, chapitre 1, p. 96.
[256] *Idem*, Livre III, chapitre 1, p. 97.

*Nos lecteurs savent peut-être qu'une soi-disante voyante, Marie-Geneviève du Cœur Pénitent de Jésus, prétendait être en communication avec la Sainte-Vierge et Notre Seigneur. (…). Inutile d'ajouter que la vigilance éclairée de Mgr de Chartres perça à jour, dès le début, ces machinations imbéciles. Le Saint-Siège les condamna, et bientôt l'entreprise périclita, ce qui ne faisait point l'affaire des barnums qui avaient monté le coup. (…) Il fallait donc, pour parer ce coup funeste, prouver que le Saint-Père n'avait pas condamné l'affaire du tout, que c'était une illusion funeste. Ah oui ! il y avait bien un papier relatif à la question, signé en apparence, par Notre Saint-Père le Pape, mais ce n'était pas bien sûr lui qui l'avait signé, et la preuve, c'est qu'une coalition de cardinaux avait séquestré le Pape dans une cave, depuis un an, l'y tenait enfermé et avait remplacé Sa Sainteté par un misérable qui lui ressemblait étonnamment ! La plupart des membres du Sacré-Collège étaient complices ; le reste était dupe. Ca ne pouvait pas durer comme ça. Il fallait délivrer le Saint-père, coûte que coûte ! Ca coûta en effet, 60 000 francs à deux vieilles dames et à un sieur X…, originaire de Nonhigny en Lorraine. Voici l'affaire : Le sieur X… se rendit à Rome en février 1893, tout ému de savoir le Saint-Père (sic) et résolu à le déterrer. Une dame Caroline, s'instituant comtesse de Saint-Arnaud et petite-nièce de Grégoire XVI, lui assura que tout cette histoire était vraie et lui fit faire la connaissance de ses deux complices qui prirent, pour la circonstance, les noms et titres, l'un de comte de Bustelli-Foscolo, général en retraite, ancien plénipotentiaire, commandeur de Saint-Grégoire le Grand, et au mieux avec le haut personnel du Vatican ; l'autre, de Ubalducci, ancien secrétaire de feu le prince Alexandre Tolonia, et intimement lié avec tout le bas personnel du même Vatican. (…). Après mille et mille péripéties (coût 60 000 francs) le Saint-Père fut délivré de son cachot, comme la Sainte-Vierge l'avait demandé (…). La police, elle, n'a pas eu de patience. Elle a coffré Carolina, Ubalducci et le comte. Et nous osons dire qu'elle a bien fait. Seulement, où le lecteur ne voudra plus nous croire, c'est quand nous lui dirons que les deux vieilles dames et le sieur X… n'en démordent pas d'avoir contribué, en la personne de leur porte-monnaie, à délivrer le Saint-Père, et viennent de charger un avocat de rédiger une protestation contre l'arrestation de l'ingénieux trio.*

Nous retrouvons en les personnages des deux dames et du sieur X., les figures de la comtesse de Saint-Prix, d'Arnica et de Fleurissoire. Toute la trame de l'escroquerie menée par Protos, en vue soi-disant de délivrer le Saint-Père, mais visant en réalité à récolter des fonds, est directement inspirée par cet événement.

*Crime et Châtiment* et *Les Caves du Vatican* font ainsi référence à un lieu et une époque donnés. On peut effectivement par une documentation précise vérifier l'exactitude des données géographiques et temporelles.

Ainsi, *Crime et Châtiment* se déroule dans le Saint-Pétersbourg contemporain à celui de la rédaction par Dostoïevski. Jacques Catteau a souligné la véracité topographique, le Saint-Pétersbourg décrit étant exactement conforme à une carte du XIXe siècle.

*Dans la rue des menuisiers, aujourd'hui rue Prjevalski, plusieurs immeubles ont la physionomie de la maison de Raskolnikov, par exemple la maison Alonkin où vécut l'écrivain, ou encore la maison Evreinov. Mais celle qui se trouve à l'angle de la rue moyenne des Bourgeois (aujourd'hui rue des Citoyens) et de la rue des Menuisiers, l'actuel n°19 de la rue des Citoyens, comble l'imagination : sous le porche, on peut y voir, comme dans le roman, les deux marches qui mènent à la loge du concierge où Raskolnikov s'empara de la hache ; le vieil escalier est toujours là, et comme dans le roman, treize marches conduisent à la chambre cercueil de l'étudiant située sous les toits. Sept cent trente pas séparent la maison de*

*Raskolnikov de l'énorme bâtisse, où habite la vieille usurière. Cette grande maison de rapport, au visage sinistre, à cinq étages. Elle est située dans la boucle du canal Catherine, à l'angle qu'il forme avec la rue moyenne aux Clercs (aujourd'hui n°104, canal Griboedov). On y monte l'escalier obscur et le recoin où Raskolnikov s'est caché après son double assassinat. À deux pas de la maison de Raskolnikov habite Sonia Marméladova, dans l'appartement du tailleur Kapernaumov. C'est le trajet de Sonia, sortant de chez Raskolnikov, qui nous indique son adresse : elle tourne deux fois sur sa droite et débouche sur le canal. C'est une maison de deux étages, qui avait encore récemment une teinte vert pâle comme dans le roman, et qui aujourd'hui, surélevée d'un étage, a été peinte en jaune. Elle est située au coin du canal Catherine, à l'angle de la rue de la Trésorerie (aujourd'hui n°73, canal Griboedov). Dans l'ombre de Raskolnikov, on retrouve encore le commissariat, à l'angle de la grande rue aux Clercs et de la Sadovaja, le garni où logent la sœur et la mère du héros, à l'angle de la Perspective de l'Ascension et de la rue de Kazan, le restaurant où Svidrigaïlov a son entretien avec Raskolnikov*[257].

Cet extrême réalisme topographique surprend : cent ans après, il est encore possible d'en vérifier la réalité.

Cette précision se double d'un vérisme historique et social. L'été 1865 pendant lequel se déroule l'action fut d'une chaleur insupportable, comme cela est rapporté dans le roman. Le journal *La Feuille pétersbourgeoise* décrit ainsi le mois de juillet 1865 dans la capitale impériale :

*La chaleur insupportable (40°C au soleil), la touffeur, la puanteur de la Fontanka, des canaux et des poubelles, la trépidation assourdissante des équipages, la poussière qui dormait non pas une colonne mais un nuage entier au-dessus de Pétersbourg, parce qu'on n'arrosait pas la chaussée, la poussière de chaux qui provenait des travaux de ravalement des façades pendant le jour et du chargement et du déchargement du plâtre sur les canaux et la Fontanka, pendant la nuit, la végétation grise, poussiéreuse, des squares et des jardins, etc. – voilà le tableau qu'offre la Palmyre du nord depuis plus de deux semaines*[258].

Cela rappelle à s'y méprendre la description du roman : *Dehors, il faisait une chaleur pesante, terrifiante, avec, en plus, le manque d'air, la cohue, partout la chaux, les échafaudages, les briques, la poussière et cette puanteur particulière de l'été que connaissent si bien tous les Pétersbourgeois qui n'ont pas la possibilité de louer une datcha*[259].

Dostoïevski fait également allusion à de nombreux événements de l'époque, comme par exemple aux représentations d'Izler, richard et amuseur célèbre de l'époque, à la tournée de Saint-Pétersbourg en 1865 de Bartola et Massimo, deux lilliputiens qu'on disait aztèques, aux incendies de l'été 1865 :

*Izler – Izler – Les Aztèques – Les Aztèques – Izler – Bartola – Massimo – Les Aztèques – Izler… zut, nom d'un chien ! Ah, voilà les faits divers : est tombée de l'escalier – a brûlé en état d'ivresse – incendie aux Sables – incendie dans le Quartier de Pétersbourg – autre*

[257] *Idem*, p. 530.
[258] *Idem*, p. 532.
[259] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 1, p. 11.

*incendie dans le quartier de Pétersbourg – autre incendie dans le Quartier de Pétersbourg – Izler – Izler – Izler – Izler – Massimo… Ah, voilà…*[260]

Les personnages font allusion aux réformes actuelles : *même la réforme paysanne nous aura épargnés : des forêts, des prairies irriguées, et le revenu donc qui reste stable*[261], mais aussi aux nouveautés du moment : *il paraît que Berg, dimanche, dans le parc Youssoupov, il va voler dans un ballon énorme*[262].

Mais c'est surtout aux débats d'époque qu'il fait allusion, au développement des idées nouvelles et rationalistes des jeunes générations. Le centre de développement de ces idées progressistes est bien Saint-Pétersbourg à l'époque ; c'est ce qu'explique le narrateur à propos de Loujine : *Il avait entendu dire, comme tout le monde, qu'il existait, surtout à Pétersbourg, de mystérieux progressistes, des nihilistes, des accusateurs, etc., mais, comme beaucoup, il exagérait et déformait jusqu'à l'absurde le sens et la portée de ces dénominations*[263]. Les années 60, sous le règne d'Alexandre II, sont en effet marquées par de nombreuses réformes, qui aboutissent à l'abolition du servage. Mais l'effervescence intellectuelle, la violence dans les campagnes où les émeutes paysannes se multiplient, entraînent l'apparition de mouvements révolutionnaires, individualistes, anarchistes et populistes. Loujine évoque ces nouvelles idées, c'est-à-dire, le goût des réformes en rupture avec la tradition : *En un mot, nous avons brûlé les ponts avec le passé, et cela, à mon avis, c'est déjà une grande chose*[264]. Cela se traduit par un éloignement de la doctrine évangélique au profit de la doctrine rationaliste de l'utilité et de l'individualisme.

Ainsi, la société des années 60 est décrite avec précision. De la même façon, Gide évoque avec précision la société française autour de 1893. La précision topographique y est tout aussi précise quoique moins abondante. Les rues citées et les parcours des personnages correspondent précisément au Paris ou au Rome de cette époque : *Ils prirent la via Vinimale ; puis la via Agostino Depretis, qui joint le Vinimale au Pincio ; puis, par la via Nazionale, ils gagnèrent le Corso, qu'ils traversèrent ; à partir de quoi ils progressèrent à travers un labyrinthe de ruelles sans nom*[265].

Les événements de l'année 1893 y sont rappelés. Le Jubilé épiscopal de Léon XIII date en effet du 19 février 1913. Le journal La Croix du 1er juin 1893 rapporte : *Le Moniteur de Rome annonce que le nombre de pèlerins venus à Rome depuis le 1er janvier dépasse*

[260] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 279.
[261] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 16.
[262] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 18.
[263] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 154.
[264] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 261.
[265] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre IV, chapitre 2, p. 136.

*quarante mille*. De plus, le crime de Lafcadio s'inscrit dans la lignée des attentats anarchistes qui se succèdent entre 1892 et 1894. En 1893 sont votées les lois scélérates en vue de réprimer ces attentats, ce qui n'empêche pas celui qui vise en novembre 1893 le ministre de Serbie, le 9 décembre l'attentat de Vaillant à la Chambre des députés et, le 24 juin 1894, l'assassinat de Sadi Carnot.

Mais, c'est surtout le climat de cette époque, les débats qui lui sont propres, qui sont particulièrement bien rendus, et notamment le conflit de l'Église catholique et de la Franc-maçonnerie. En 1871, les États de l'Église ont disparu et le pape se considère comme prisonnier au Vatican. L'Église, dirigée par le pape Léon XIII, entre alors en conflit avec la bourgeoisie catholique française qui espérait la restauration de la monarchie. En effet, le 10 janvier 1890, dans son Encyclique Sapientiae Christianae, Léon XIII déclare qu'attirer l'église à un parti ou la vouloir absolument comme auxiliaire pour vaincre ceux que l'on combat, c'est abuser de la religion et il s'entretient en octobre avec le Cardinal Lavigerie de la nécessité d'obtenir que le clergé français se rallie à la République : un vrai scandale ! Au Livre III, Protos d'ailleurs se livre à un rappel historique de ces événements pour la comtesse de Saint-Prix.

Face aux catholiques, le milieu républicain est soutenu par la franc-maçonnerie : en 1879, Jules Grévy, franc-maçon, devient président de la République et, avec Gambetta, Paul Bert et Jules Ferry, il mène une campagne anti-cléricale : *le parti clérical, voilà l'ennemi*. L'enseignement laïque, obligatoire et gratuit est instauré.

> *Identifiée avec la gauche, radicale-socialiste d'abord, socialiste ensuite, la franc-maçonnerie française était devenue, de 1885 à 1910, l'église laïque et républicaine, l'âme même de la démocratie. (…) Sa puissance politique (…) enrobera tous les organismes administratifs du pays : parlement, presse, administration*[266] .

De leur côté, les milieux catholiques résistent à la politique papale :

> *La résistance s'organisait dans les salons et les châteaux sous la forme d'une rupture déclarée avec le Vatican auquel on commençait par refuser le denier de Saint-Pierre. Un néo-gallicianisme reparaissait, en même temps que cet anticléricalisme de droite dont la Restauration avait déjà donné maints exemples et qui devait trouver plus tard son expression dans L'action française. (…) Bientôt de grandes dames organiseront des neuvaines pour la délivrance de l'Église, autrement dit pour obtenir de la clémence divine la mort du Pape*[267].

Gide rend parfaitement compte de ce combat dans les relations entre Anthime, représentant des francs-maçons, Fleurissoire, représentant du néo-gallicianisme et Julius,

---

[266] J. Marquès-Rivière *Histoire de la Franc-maçonnerie française*, ed. Jean-Renard, 1941, p. 202
[267] Henri Guillemin, *Léon XIII et les bien-pensants*, in La Nef, avril 1946, p.75-83

représentant du catholicisme bien pensant. Anthime est en effet la figure type du franc-maçon : bourgeois aisé, savant scientiste. Le Livre I qui porte son nom est couronné de l'épigraphe suivante : *Pour ma part, mon choix est fait. J'ai opté pour l'athéisme social. Cet athéisme, je l'ai exprimé depuis une quinzaine d'années, dans une série d'ouvrages…*, Georges Palante, *Chronique philosophique du Mercure de France* (déc. 1912)[268]. Il est le représentant du positivisme d'Auguste Comte, de Renan et de Taine, représenté par Anthime qui pense que la science viendra définitivement à bout de tout mystère. Quant à Fleurissoire, il rappelle ce renouveau spiritualiste de l'époque, marquée par les pèlerinages, les missions prêchées, les cantiques chantés par les foules immenses. Le puissant renouveau du catholicisme se fait sentir même dans l'entourage de Gide : Claudel s'est converti vers 1890, Jammes vers 1905, puis Jacques Rivière et Péguy. Gide lui-même a été tenté par le catholicisme. C'est dans ce contexte que s'inscrit la conversion d'Anthime. Gide souligne d'ailleurs son pseudo- réalisme ; il mentionne les journaux qui auraient raconté la cérémonie d'abjuration d'Anthime, le *Tempo Felice*, *La dépêche de Toulouse*, *La Dépêche*, *La Zukunft*, *L'Osservatore, Le Correspondant* : *Je n'ai pas à relater cette cérémonie dont s'occupèrent tous les journaux italiens de l'époque*[269].

Lafcadio quant à lui, incarne cet autre mouvement, le spiritualisme développé autour de Bergson, qui restaure l'indépendance de l'esprit et refuse toute croyance au déterminisme universel. C'est lui qui écrit une théorie de l'acte libre :

> *C'est le moi d'en bas qui remonte à la surface (…) Nous nous sommes décidés sans raison, peut-être même contre toute raison. (…) Et cette absence de toute raison tangible est d'autant plus frappante que nous sommes plus profondément libres. (…) Si l'on convient d'appeler libre tout acte qui émane du moi, et du moi seulement, l'acte qui porte la marque de notre personne est véritablement libre, car notre moi seul en revendiquera la paternité*[270].

Ainsi, Dostoïevski et Gide s'inscrivent dans une perspective réaliste. Mais s'inspirer de la réalité, c'est aussi s'inspirer de la sienne propre. Et par bien des aspects, Gide comme Dostoïevski ont glissé dans leurs œuvres des éléments de leur propre biographie. La différence essentielle entre les deux écrivains est que Dostoïevski pare ses personnages de ce qu'il a observé, de ce qui l'a entouré, alors que Gide se glisse lui-même dans chaque personnage, qui représente une de ses potentialités.

Dostoïevski s'inspire de sa propre expérience, notamment de celle du bagne qui lui a permis de découvrir l'univers des criminels et forçats. Il écrit à son frère depuis la Sibérie :

---

[268] A. Gide, *Op. cit.*, Livre I, p. 9.
[269] *Ibid*, Livre I, chapitre 7, p. 40.
[270] Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF, 1927.

*À propos : combien j'ai rapporté du bagne de types, de caractères populaires ! J'ai vécu leur vie et c'est pourquoi, il me semble, je les connais comme il faut. Combien d'histoires de vagabonds et de brigands, et en général, sur toute cette vie de traîne-misère de notre commun peuple ! Il y aurait de quoi remplir des volumes. (…) Je ne sais si j'ai connu la Russie, mais j'ai connu le peuple russe, et comme peu de gens le connaissent, peut-être.*[271]

La description du bagne est proche de celle que Dostoïevski a donné dans ses lettres à son frère. Sonia décrit ainsi le bagne : *Elle n'avait pas vu l'intérieur de leur baraquement, mais elle déduisait qu'on y était à l'étroit, que c'était monstrueux et malsain; qu'il dormait sur des bat-flanc qu'il recouvrait d'une toile de feutre et qu'il ne voulait rien s'installer d'autre*[272]. Et Raskolnikov adopte la même posture que l'écrivain au bagne ; il s'isole car tous les bagnards le rejettent : *il se tenait à l'écart de tous, (...) les autres bagnards lui étaient hostiles*[273].

Dostoïevski a disséminé dans son œuvre des allusions à sa propre personnalité. Raskolnikov est, comme il le fut lui-même, un jeune étudiant en droit à Saint-Pétersbourg, qui a quitté sa famille à la campagne et court après l'argent. De même, Dostoïevski a toujours nourri le rêve de pouvoir éditer ses propres œuvres ; ce rêve de monter sa propre maison d'édition, il l'a confié à Razoumikhine : *C'est de l'activité d'éditeur que rêvait Razoumikhine*[274] . Même Svidrigaïlov a des traits communs avec l'écrivain : tous deux par exemples ont fait deux voyages à l'étranger, pendant lesquels ils ont ressenti une terrible nostalgie de la terre russe : *Mais quoi ! À l'étranger, j'y étais déjà allé, ça m'a toujours rendu malade*[275]. Strakhov, le premier biographe et ami de Dostoïevski, a même émis des suppositions quant à la proximité entre Dostoïevski et Svidrigaïlov et en plus général avec tous ses personnages débauchés. Il révèle dans une lettre à Tolstoï le 28 novembre 1883 :

*Je ne puis voir en Dostoïevski ni un homme bon ni un homme heureux (ce qui au fond, va de pair). Il était mauvais, envieux, pervers, et il a passé toute sa vie dans des bouleversements qui le rendaient pitoyable et qui l'auraient rendu ridicule s'il n'avait été, avec cela, aussi mauvais et aussi intelligent. (…) Les vilenies l'attiraient et il s'en glorifiait. Viskovatov m'a raconté comment il s'était vanté d'avoir violé dans un bain public une petite fille que sa gouvernante lui avait amenée. (…) Cela se voit dans ses romans. Les personnages qui lui ressemblent le plus sont le héros du* Sous-sol, *Svidrigaïlov dans* Crime et châtiment, *et Stavroguine dans* Les Démons[276].

---

[271] Cité par P. Pascal, *Op. cit.*, p. 84.
[272] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Épilogue, chapitre 1, p. 459.
[273] *Idem*, Épilogue, chapitre 1, p. 461.
[274] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre IV, chapitre 3, p. 62.
[275] *Idem*, Livre IV, chapitre 1, p. 18.
[276] Cité par P. Pascal, *Op. cit.*, p. 291-292.

Gide de la même façon s'est inspiré de lui-même pour chacun des personnages. *Gide apparaît en maintes occasions et en maints personnages. (…) Il y disperse son être*[277]. Il se projette librement dans son œuvre. *Chaque personnage représente une caricature de lui-même*[278]. Prenons par exemple les traits qu'il a en commun avec Anthime, ce franc-maçon bourru qui semble si éloigné de Gide. Tous deux ont un vif goût des expériences scientifiques : dans son enfance, Gide a multiplié les expériences de chimie, a constitué de fantastiques herbiers… De plus, les relations d'Anthime et de Véronique rappellent étrangement celles de Gide et de Madeleine. De même, la relation presque homosexuelle d'Anthime avec Beppo évoque celle de Gide avec les petits Arabes qu'il a fréquentés en Algérie. De nombreux critiques ont vu des reflets de l'homosexualité de Gide dans l'œuvre, et notamment dans la relation de Lafcadio avec ses oncles. Fabian Taylor , *un homme de type anglais très accusé*[279], a fait un merveilleux voyage en Algérie avec Lafcadio comme Wilde avec Gide. La relation de Bielkowski à Lafcadio serait teintée d'immoralisme, d'homosexualité également :

> *Bielkowski s'occupait beaucoup de moi, comme tous ceux qui voulaient plaire à ma mère ; c'est à moi qu'il semblait que l'on fit la cour ; mais ce qu'il en faisait, lui, c'était je crois, sans calcul, car il cédait toujours à sa pente qu'il avait prompte et de plus d'un côté. Il s'occupait de moi-même en dehors de ce qu'en connaissait ma mère : et je ne laissais pas d'être flatté de l'attachement particulier qu'il me montrait*[280].

Et enfin, c'est avec Wladi, dont le nom rappelle étonnamment celui de Wilde, que Lafcadio aura une expérience presque érotique, lors de cette aventure de la lanterne sourde :

> *Wladi s'approche du piano, l'entrouvre, caresse du bout des doigts quelques touches qui répondent faiblement. Tout à coup le couvercle échappe et fait en retombant un boucan formidable (Lafcadio sursaute encore en y songeant). Wladi se précipite sur la lanterne qu'il aveugle ; puis s'écroule dans un fauteuil ; Cadio glisse sous une table ; tous deux restent longtemps dans le noir, sans remuer, aux écoutes… (…)*[281].

On peut y voir l'écriture codée d'une aventure sexuelle : l'épisode de nuit pour aller tremper des biscuits dans un verre de tokay serait une figure de l'initiation au plaisir clandestin. Et c'est ce qui a choqué Claudel : *Si vous n'êtes pas un pédéraste, pourquoi cette étrange prédilection pour ce genre de sujet ?*[282]

---

[277] P. Lafille, *Op. cit.,* p. 114.
[278] A. Goulet, *Op. cit.*,
[279] A. Gide, *Les Caves du Vatican,* Livre II, chapitre 2, p. 53.
[280] *Idem*, Livre II, chapitre 7, p. 83.
[281] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 190.
[282] Cité par Alain Goulet, *Op. cit.,* p. 195.

### 1.3.2 Vers l'abstraction : une réalité signifiante et symbolique.

Mais on ne peut réduire Gide comme Dostoïevski à de simples écrivains réalistes. Ce réalisme est lui-même déjà en tension avec le motif du roman d'aventures où se déroulent des actions extraordinaires. Pour Dostoïevski, la réalité est fantastique : ce n'est pas un quotidien banal, une réalité sociale qu'il veut retranscrire, mais la vie en ce qu'elle est dense et extraordinaire. Il écrit ainsi :

> *J'ai une vision personnelle de la réalité (en art) et ce que la plupart appellent fantastique et exceptionnel constitue parfois pour moi l'essence même de la réalité. Les manifestations quotidiennes et la vision banale des choses à mon avis ne sont pas le réalisme, c'est même le contraire. Dans chaque journal, vous tombez sur la relation de faits les plus réels et les moins communs. Pour les écrivains de chez nous, ils sont fantastiques et par conséquent délaissés, or ils constituent la réalité parce qu'ils sont des faits.*[283]

Dostoïevski utilise ce terme de *fantastique* à plusieurs reprises dans *Crime et Châtiment* : *Quoi, vous n'admettez pas que cette espèce de gens puissent produire des personnes fantastiques?*[284], et plus loin, Svidrigaïlov qualifie le meurtre de Raskolnikov ainsi : *Une affaire fantastique*[285]. La réalité est pour Dostoïevski extraordinaire ; il ne peut la retranscrire platement comme un chroniqueur réaliste ou un romancier naturaliste, car elle n'est pas simplement une succession de faits bruts, d'observation. Elle acquiert une véritable profondeur.

Et Gide, étonnamment, utilise dans son *Journal* les mêmes expressions que Dostoïevski pour parler de la réalité : *Je puis être extrêmement sensible au monde extérieur, mais je ne parviens jamais parfaitement à y croire (...). Le monde réel me demeure toujours un peu fantastique*[286].

Cela explique le caractère abstrait des portraits et des descriptions. Si le contexte historique, le cadre spatio-temporel du roman est d'un réalisme poussé à l'extrême, le récit en lui-même échappe à l'écriture réaliste. Par delà le réalisme, le récit acquiert une dimension symbolique.

Les portraits sont réduits aux traits essentiels ou s'en remettent aux impressions reçues par les personnages. Le portrait de Raskolnikov est d'une brièveté étonnante ; il intervient

---

[283] Cité par J. Catteau, *Op. cit.*, p. 244-245.
[284] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre VI, chapitre 2, p. 313.
[285] *Idem*, Livre VI, chapitre 5, p. 363.
[286] Cité par C. Martin, *Op. cit.*, p. 24.

comme par hasard : *À propos, il était d'une beauté remarquable*[287]. Les descriptions elle aussi sont laconiques. Les noms de rues ne sont pas précisés, ou simplement par une initiale abstraite. Le nom de Saint-Pétersbourg apparaît au premier chapitre, comme au détour d'une phrase : *si bien que tous les Pétersbourgeois qui n'ont pas la possibilité de louer une datcha*[288]. Le héros dostoïevskien se déplace dans un paysage urbain qu'il connaît et n'a pas à découvrir : l'espace devient un milieu.

Quant aux descriptions des intérieurs, elles se soldent toujours par des échecs. Les lieux n'ont rient de particulier. L'appartement de la vieille usurière *n'avait rien de particulier*[289] et lorsque Dounia arrive chez Svidrigaïlov : *Dounietchka regardait autour d'elle avec méfiance, mais elle ne remarqua rien de particulier, ni dans l'ameublement, ni dans la disposition des pièces*[290]. Les descriptions se font sous la forme d'inventaires ; Dostoïevski procède par énumération du mobilier, mensuration des lieux :

> *Mais il n'y avait rien de particulier dans cette pièce. Les meubles, tous très vieux et de bois clair, étaient composés d'un divan au dossier de bois énorme et recourbé, d'une table ronde de forme ovale posée devant le divan, d'un trumeau avec une petite glace entre les fenêtres, de chaises posées contre le mur et de trois images à deux sous, dans des cadres jaunes, représentant des demoiselles allemandes avec des oiseaux dans les mains – c'était tout le mobilier*[291]

La sobriété domine, et l'espace ne semble évoqué que pour donner un cadre à l'action. Le décor est strictement fonction de l'action : le crime, le viol. La réalité de Dostoïevski est purement symbolique, elle cache un sens à déchiffrer.

Quant à Gide, le réalisme a cette fois-ci encore de nettes intentions parodiques. Gide poursuit son travail de sape du roman traditionnel. Pour lui, comme pour Dostoïevski, l'art ne doit pas dépeindre la réalité dans son détail, mais dans sa profondeur comme il l'exprime dans « Un esprit non prévenu », in *Divers*:

> *Mais il nous gênerait beaucoup de voir toujours le monde à cette échelle ; et, de même l'art ne se satisfait point d'une si minutieuse et taillonnante vérité. Tout comme la vie, il passe outre. Ce qui m'intéresse et m'importe, c'est un art qui permette non d'éclairer dans l'infini détail les ressorts de la conduite des hommes, mais bien de brasser profondément celle-ci*[292].

---

[287] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 1, p. 11.
[288] *Idem*, Livre I, chapitre 1, p. 11.
[289] *Ibid*, Livre I, chapitre 1, p. 17.
[290] *Ibid*, Livre VI, chapitre 5, p. 370.
[291] *Ibid*, Livre I, chapitre 1, p. 17.
[292] Cité par Marc Beigbeder, *André Gide*, Paris : P.U.F., 1954, « Les classiques du XXe siècle », p. 97.

Alors, Gide pastiche le réalisme. Il glisse des incohérences volontairement discrètes dans son œuvre. Par exemple, le désir de Lafcadio d'acheter un revolver n'est suivi d'aucune réalisation. Ou plus loin, le train de Naples que prend Fleurissoire part finalement à trois heures et non plus à six heures ; la scène se déroule en avril, le train met quatre heures et alors même qu'on vient d'arriver à Capoue : *Le soleil (...) s'était couché*[293]. Comment le soleil peut-il être couché à cinq heures de l'après-midi au mois d'avril ? De même, il brise la chronologie du récit : Véronique nourrit les rats le 15 avril 1893, jour où sont reçus les Baraglioul ; Anthime se convertit dans la nuit du 16 ; puis nous passons à : *Le 30 mars à minuit, les Baraglioul rentrèrent à Paris*[294] . Il y a bien un dysfonctionnement dans la chronologie !

Le pastiche se retrouve également dans l'ironie latente. Gide utilise souvent un narrateur balzacien. L'incipit est déjà sous l'égide de l'auteur de *La Comédie Humaine*, car la sotie s'ouvre non seulement sur une date, mais aussi sur une référence à un règne : *L'an 1890, sous le pontificat de Léon XIII, la renommée du docteur X…, spécialiste pour maladies d'origine rhumatismale, appela à Rome Anthime Armand-Dubois, franc-maçon*[295]. Plus loin, la précision généalogique sur l'histoire des Baraglioul, rappelle un roman de Balzac. L'auteur s'attache également au petit fait vrai balzacien : il détaille ainsi pendant plusieurs pages le rapport d'Anthime à sa cravate ou à son nœud. Proust conclura dans sa lettre du 6 mars 1914 : *Il y a certaines choses que je ne peux aimer, dans vos* Caves du Vatican*, qu'en me forçant. Je ne parle pas seulement des boutons de Fleurissoire, mais de mille détails matériels. (…) Mes personnages n'enlèvent jamais leur cravate (…). Cet effort que je suis obligé de faire en suivant Fleurissoire chez le pharmacien, Balzac longtemps me l'imposa, et la réalité, la vie*[296]. Ainsi, Gide dépeint avec précision des actions insignifiantes, comme ici où la paronomase accentue l'effet comique : *il sentit qu'il allait prendre froid, froissa le papier, reprit le verre à dents et l'alla poser dans le cabinet de toilette, tandis qu'il jetait le papier froissé dans le seau*[297]. Il joue également à donner des précisions rationnelles sans intérêt, mimant l'érudition balzacienne dérisoire : *(L'éclairage était électrique, qu'on arrêtait en chavirant la chevillette*

[293] A. Gide, *Op. cit.,* Livre V, chapitre 1, p. 193.
[294] *Idem*, Livre II, chapitre 1, p. 43.
[295] *Ibid*, Livre I, chapitre 1, p. 9.
[296] Cité par A. Goulet, *Op. cit.,* p. 195.
[297] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre II, chapitre 1, p. 48.

*d'un interrupteur de courant)*[298]. Et avec ironie, Lafcadio lui-même souligne l'insignifiance du réalisme : *Mais vous n'avez que faire de ces détails*[299].

Quant aux descriptions, Gide, à la manière de Dostoïevski, les fait disparaître subrepticement. Les personnages n'y remarquent rien et s'en tiennent à des inventaires rébarbatifs. Le décor est encore une fois uniquement fonction de l'action. La comtesse de Saint-Prix présente ainsi le salon d'Arnica :

> *L'œil intéressé de la comtesse expertisait le salon. Il y régnait une modestie décourageante. Des chaises de reps vert, un fauteuil en velours grenat, un autre en vulgaire tapisserie, dans lequel elle était assise ; une table, une console d'acajou ; devant le foyer, un tapis en chenilles de laine ; sur la cheminée, des deux côtés d'une pendule en albâtre, sous globe, deux grands vases d'albâtre ajourés, sans globes pareillement ; sur la table, un album de photographies de famille ; sur la console, une image de Notre-Dame de Lourdes dans sa grotte, en carton-romain, modèle réduit – tout déconseillait la comtesse qui sentait le cœur lui manquer*[300].

Julius, de même, ne trouve aucun des renseignements qu'il souhaitait dans l'appartement de Lafcadio ; tout y est insignifiant et la description y est faite par la négative : *Tranquillement il commença d'examiner. Presque rien dans cette banale chambre meublée ne se prêtait hélas ! à sa curiosité malexperte : pas de bibliothèque, pas de cadres aux murs*[301].

Ainsi, la réalité est entièrement symbolique, détentrice d'un sens second, plus profond. Chaque portrait, chaque description, chaque mention réaliste chiffrée ou picturale dévoile quelque chose.

Prenons d'abord l'exemple des portraits. Chez Dostoïevski, le portrait, loin d'être une description picturale détaillée, est utilisé comme révélateur de l'âme des personnages. Le portrait de Zossimov est un prétexte pour donner des indications psychologiques, morales :

> *Zossimov était un homme grand et gras, au visage charnu d'un genre de pâle sans couleur, soigneusement rasé, aux cheveux raides et jaunes, portant des lunettes et une grande bague en or à l'un de ses doigts bouffis de graisse. (…) Il était vêtu d'un manteau d'été large et élégant, d'un pantalon d'été de couleur claire et en général, tout ce qu'il portait était large, élégant, tiré à quatre épingles : un linge irréprochable, une chaîne de montre massive*[302].

Le physique de Zossimov révèle sa personnalité : il représente ces bourgeois aisés, ces rationalistes prétentieux. À l'inverse, le portrait de Marméladov, dépréciatif au premier abord, le rapproche d'une icône. S'il répond d'abord aux clichés du fonctionnaire en retraite,

---

[298] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 133.
[299] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 83.
[300] *Ibid*, Livre III, chapitre 3, p. 117.
[301] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 50-53.
[302] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 4, p. 232.

personnage humoristique et ridicule de la littérature russe, la description s'étend surtout sur ses yeux : *son regard s'illuminait de quelque chose qui ressemblait même à de l'exaltation – il y avait là sans doute, oui, une pensée, un esprit -, mais en même temps on y sentait fuser un genre de folie*[303]. Dans la peinture des icônes, le regard d'une profondeur insondable est essentiel : il est comme le reflet de l'âme. Marméladov est ainsi, malgré son apparence ridicule, rapproché de la figure d'un saint.

Gide travaille également ses portraits dans un sens symbolique. Le portrait de Lafcadio dans le train est une forme de pressentiment de l'action à venir :

> *Tout seul dans le wagon qui l'éloignait de Rome il avait, malgré la chaleur, jeté en travers de ses genoux un moelleux plaid couleur de thé sur lequel il se plaisait à contempler ses mains gantées couleur de cendre. À travers la souple et floconneuse étoffe de son complet, il respirait le bien-être par tous ses pores ; le cou non serré dans un col presque haut mais peu empesé, d'où s'échappait, mince comme un orvet, une cravate en foulard bronzé, sur la chemise à plis. Il se sentait bien dans sa peau, bien dans ses vêtements, bien des ses bottes – de souples mocassins taillés dans le même daim que ses gants ; dans cette prison molle son pied se tendait, se cambrait, se sentait vivre*[304].

La multiplication des verbes pronominaux souligne l'isolement du héros, *tout seul dans son wagon* et enfermé psychologiquement dans son idée. Mais la comparaison avec *l'orvet*, sorte de serpent, animal symbolique du mal, et avec la *prison molle* préfigurent le crime. Le bien-être n'est qu'apparent, comme le souligne l'équivalence entre *la peau*, les *vêtements,* et les *bottes*, renforcée par le rythme ternaire et le pastiche d'une expression figée.

Il en va de même pour les descriptions de décors, qui ne sont en réalité que des paysages - états d'âme. Ces lieux ont une valeur symbolique intrinsèquement liée à l'action.

Le lieu de vie des héros semble avoir un réel impact sur leur âme ou être un révélateur de leur état d'esprit. Le décor acquiert une signification en soi : il exprime concrètement le déchirement des êtres. La chambre de Raskolnikov ressemble tantôt à une *armoire*, à *une cabine de bateau*, ou à un *cercueil* :

> *C'était une petite cage minuscule, d'environ six pas de long, qui avait un air des plus pitoyables avec ses vieux papiers peints jaunes, poussiéreux et décollés de partout, et elle était si basse qu'un homme un tant soit peu plus grand que la moyenne y sentait monter de l'angoisse et avait l'impression que, d'un instant à l'autre, il allait se cogner au plafond. (…) À la fin, il se sentit étouffer, à l'étroit dans ce cagibi jaune qui ressemblait à une armoire ou bien à une malle.* [305]

---

[303] *Idem*, Livre I, chapitre 2, p. 25.
[304] A. Gide, *Op. cit.,* Livre V, chapitre 1, p. 186.
[305] *Ibid,* Livre I, chapitre 3, p. 54.

Sa mère, qui compare la chambre à *une vraie tombe* conclut : *Je suis sûre que c'est à moitié à cause de ton logement que tu es devenu tellement mélancolique*[306]. Cet enfermement est à l'image de l'esprit de Raskolnikov, complètement replié sur lui-même et ressassant obsessionnellement une même idée.

Les paysages revêtent également une dimension symbolique. Lorsque les paysages sont décrits dans *Crime et Châtiment*, c'est lorsqu'ils sont vu par le héros, qui s'arrête, regarde et contemple : *la subjectivité du héros s'inscrit dans un espace immobile*[307]. Le paysage devient un univers signifiant, exprimant une vision subjective. Lorsque Raskolnikov contemple le Saint-Pétersbourg magnifique de l'autre ville, celui des Palais, des coupoles, des colonnes de granit, sa description est symbolique : elle est une réflexion sur la froideur rationaliste des réformes de Pierre le Grand, qui se reflètent dans l'architecture de sa ville et qui influent sur le personnage. *C'est une espèce de froideur inexplicable qui se dégageait pour lui de ce panorama magnifique ; un esprit muet et sourd qui emplissait pour lui ce tableau somptueux…* [308] De même, le paysage final dans l'épilogue, lorsque Raskolnikov contemple la plaine immense, fait écho à la libération du héros : il entre lui aussi par la résurrection qu'il est en train de vivre, dans l'éternité infinie.

> *Depuis la rive haute, un paysage s'ouvrait à perte de vue. (…) Là-bas, dans une steppe infinie et inondée de soleil, on distinguait comme des points juste visibles, des yourtes de nomades. Là-bas régnait la liberté (…)*[309].

L'orage, quant à lui, est sollicité lors de cette nuit cauchemardesque que traversa Svidrigaïlov avant de se suicider. Le vent violent, l'humidité, le déferlement des éléments sont à l'image du bouleversement intérieur, de la crise que traverse Svidrigaïlov :

> *Or, le soir était lourd et lugubre. Vers dix heures, des nuages terrifiants affluèrent de tous côtés; le tonnerre retentit et l'averse se déchaîna, comme une cascade. L'eau ne tombait pas goutte à goutte, elle fouettait la terre à jets continus. Les éclairs luisaient sans cesse, et l'on pouvait en compter jusqu'à cinq à chaque lueur*[310].

Mais c'est surtout l'eau des pluies torrentielles, les eaux de la Néva qui menacent d'inonder et dont la dangereuse montée est signalée par les coups de canon, qui ont un rôle symbolique. On dirait que la vue de *l'eau noire* éveille un souvenir chez Svidrigaïlov, celui de la petite fille qui se serait noyée après qu'il ait abusé d'elle. Et c'est cette prise de conscience

---

[306] *Ibid*, Livre III, chapitre 3, p. 398.
[307] J. Catteau, *Op. cit.*, p. 535.
[308] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 205.
[309] *Ibid*, Épilogue, chapitre 2, p. 471.
[310] *Ibid*, Livre VI, chapitre 6, p. 388.

de l'eau, qui fait suite à une réflexion bizarre, qui mène Svidrigaïlov à sa perte : *Jamais de ma vie, je n'ai aimé l'eau, même dans les paysages*[311].

Chez Gide, les décors ont également une signification essentielle. Alain Goulet, dans *Les Caves du Vatican : étude méthodologique*, interprète ainsi le sens de la pluie. Pour lui, elle est parodie du baptême, signe de la délivrance d'une vie ordonnée par le Pape. Ainsi, il pleut lorsque Julius va chez Lafcadio, lorsque Amédée quitte Pau et part à l'aventure, lorsque Anthime renie sa foi catholique. Quant à la chaleur, elle serait le signe de la proximité de Satan – Protos, du danger, et notamment pour Amédée. Ainsi, il fait chaud dans le train qui le conduit à Rome, en arrivant à Rome, puis à Naples. La nuit serait le moment des ruptures et des transgressions : Anthime rompt avec Beppo, se convertit ; Amédée est attaqué par des insectes et est tué ; Lafcadio commet son acte gratuit, rompt avec Julius et séduit sa fille. Ce n'est qu'une interprétation.

Finalement, la particularité de la description chez Gide comme chez Dostoïevski est l'intérêt porté à l'éclairage, à l'opposition des ombres et lumières. *Dostoïevski compose un tableau où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer (...) Or, ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre*[312].

Chez Dostoïevski, le combat de l'ombre et de la lumière reflète symboliquement la lutte du Bien et du Mal. Dostoïevski orchestre les ombres et les lumières en fonction de l'action ou de l'idée dramatique sans renoncer au réalisme puisqu'il n'exploite que les phénomènes naturels et les sources banales de lumière. Les scènes essentielles de *Crime et Châtiment* se distinguent par la force de leur éclairage. Lorsque Raskolnikov avoue indirectement sa culpabilité à Razoumikhine, Raskolnikov est comme mis sous la lumière violente d'un projecteur : *Il faisait sombre dans le couloir ; ils se tenaient à côté d'une lampe. Pendant une minute, ils se regardèrent sans rien dire Razoumikhine se rappela cette minute toute sa vie*[313]. Lorsque Sonia et Raskolnikov lisent la résurrection de Lazare, c'est à la lueur tremblante d'un bout de chandelle : *Le bout de chandelle s'éteignait déjà depuis longtemps dans le bougeoir tordu, jetant une lumière glauque, dans cette chambre misérable sur l'assassin et la prostituée, étrangement réunis dans la lecture du livre éternel*[314]. Les zones d'ombres et les plans éclairés sont distribués à partir d'une source unique de lumière. La

---

[311] *Ibid*, Livre VI, chapitre 6, p. 398.
[312] A. Gide, *Dostoïevski,* p. 142.
[313] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre IV, chapitre 3, p. 67.
[314] *Idem,* Livre IV, chapitre IV, p. 92.

faible lueur plongée dans le noir reflète le combat qui est en train de se jouer dans l'âme de Raskolnikov.

Gide donne également une importante cruciale, mais avec une intention éminemment parodique. La lumière ne représente plus de façon univoque le Bien, la Vérité et le noir, les Ténèbres de Satan. Anthime, alors qu'il est encore franc-maçon et sans cesse comparé au Diable, habite paradoxalement via in Lucina. Sa conversion se fait également sous le signe de la lumière : il découvre Julie *baignant dans la clarté de la lampe*[315] dans son rêve. La conversion d'Anthime n'est pas une illumination comme celle de Saint-Paul mais une *douce et douteuse clarté pareille à celle qu'eût répandue une veilleuse ; pourtant aucune flamme ne veillait*[316]. Mais, une fois converti, loin de s'approcher de la Vérité lumineuse, il vivra à l'ombre dans son appartement de Milan. Amédée, le personnage qui a une vraie foi, fuit paradoxalement la lumière. Il recherche l'ombre du coin du wagon, de la ruelle étroite et ténébreuse ; au soleil, il marche les yeux demi-baissés et *souffrait déjà de la pleine lumière où l'avait fait asseoir son beau-frère*[317]. C'est à cause de sa façon de jouer avec la lumière dans le wagon, à cause de la lumière du feu, qu'il sera fatalement précipité dans le gouffre de la nuit. Seul Lafcadio marche en pleine lumière : il suit la lanterne sourde de l'oncle, et s'échappe vers l'aube à la fin de l'ouvrage. La lumière n'est pas équivalente à la douce clarté de la vérité ; c'est une lumière violente, toute-puissante, souvent associée au feu. Le feu paradoxalement lui permet de se purifier : à deux reprises, il flambe la lame de son canif pour l'enfoncer dans sa chair, il brûle le carnet, la photographie, les deux livres, qui sont l'expression de son passé. Le feu lui permet également d'agir : il sauve des enfants dans un incendie et tue Amédée, suite à l'apparition d'un feu dans la campagne. Le feu représente cet absolu que Lafcadio ose affronter, alors que Julius se contentera de *tourner autour du scandale et de s'y brûler le bout des doigts*[318].

Ce symbolisme se communique jusqu'au choix des couleurs. Chez Dostoïevski, la couleur est rare et frappe par la dominante qu'elle inscrit dans le décor. Le rouge excessif est souvent associé au Mal, à la puissance de la débauche. Svidrigaïlov est ainsi décrit : *C'était un visage comme étrange, qui ressemblait presque à un masque: blanc, les joues rouges, les lèvres rouges, pourpres, une barbe d'un blond-blanc, et des cheveux blonds assez épais*[319]. Et son cauchemar teinté de luxure baigne aussi dans les tons rouges : *C'est une rougeur de fièvre,*

---

[315] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre I, chapitre 5 p. 34.
[316] *Idem*, Livre I, chapitre 6, p. 35.
[317] *Ibid,* Livre IV, chapitre 7, p. 179.
[318] *Ibid*, Livre V, chapitre 6, p. 233.
[319] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre VI, chapitre 3, p. 335.

*comme la rougeur du vin, exactement comme si on lui avait donné à boire tout un verre de vin. Ses petites lèvres rouges, on dirait qu'elles brûlent, qu'elles flamboient ; mais qu'est-ce que c'est ?*[320] Le rouge, c'est la couleur des vêtements des paysans qui fouettent la petite jument, de Mikolka avec sa face rouge… c'est la couleur du sang. Et lorsqu'en rêve, Raskolnikov répète l'assassinat de la vieille, il note qu' *une lune énorme, ronde, d'un bronze rouge, regardait droit dans les carreaux*[321]. Quant au jaune, c'est la couleur la plus utilisée par Dostoïevski. D'après le tableau de S. M. Soloviev, alors que Gogol a 5% de jaune dans son spectre des couleurs, Tolstoï 7,9%, Dostoïevski en a 10,6%. C'est une couleur malsaine : le jaune instaure une atmosphère d'infamie, de répugnance, d'oppression spirituelle, de maladie morale et même de folie. Dans *Crime et châtiment*, tout est ensoufré de jaune maléfique, agressif : *une petite cage minuscule (…) avec ses vieux papiers peints jaunes*[322], jaune de la carte de prostitution, jaune des papiers peints et du logis de la vieille usurière, jaune le mobilier officiel du juge d'instruction. Et ce n'est pas un hasard si la couverture du livre de Julius dans *Les Caves du Vatican* est jaune : *le roman de Julius frappa ses regards ; c'était un livre à couverture jaune, dont l'aspect seul eût fait bâiller Lafcadui tout autre jour*[323].

Enfin, les chiffres ont également une signification essentielle. Dans *Les Caves du Vatican*, on observe la superstition de Lafcadio attachée au pouvoir des chiffres : *Trente-quatre rue de Verneuil, se répétait-il en marchant ; quatre et trois, sept ; le chiffre est bon*[324] ; *Si j'amène six, se dit-il en sortant le dé, je descends !*[325] ; *Comme il s'était promis de ne parler point avant d'avoir pris le temps de compter jusqu'à douze*[326], le chiffre étant souligné par l'emploi de deux alexandrins de douze syllabes. Dans *Crime et Châtiment*, le chiffre 7 par exemple a une signification. L'œuvre est elle-même divisée en 7 parties (six livres et l'épilogue), souvent composées de 7 chapitres, Raskolnikov tue à sept heures, et après avoir ressuscité, il lui restera sept ans à purger. Ce chiffre est considéré comme le chiffre saint par excellence, celui de la Création et ce n'est pas un hasard si les passages clés sont sous son signe : Raskolnikov par son crime a brisé l'union avec Dieu et devra renouer avec la foi pendant les sept années d'une lente résurrection. De même, le chiffre 3 est très fréquemment utilisé dans *Les Caves du Vatican* : les puntes, les punaises, les enfants de Juste et de Péterat,

---

[320] *Idem*, Livre VI, chapitre 6, p. 406.
[321] *Ibid*, Livre III, chapitre 6, p. 476.
[322] *Ibid*, Livre I, chapitre 3, p. 54.
[323] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre II, chapitre 4, p. 61.
[324] *Idem*, Livre II, chapitre 6, p. 75.
[325] *Ibid*, Livre V, chapitre 2, p. 197.
[326] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 68.

l'étage où loge Fleurissoire, l'antichambre de Julius, heurts à la porte, nombre de pas avant qu'il ne prenne conscience du miracle, voitures suivant le corbillard d'Amédée… L'emploi du chiffre 3 parodie l'utilisation religieuse et biblique, liée à la symbolique de la Trinité.

Ainsi, la réalité a une portée symbolique chez Gide comme chez Dostoïevski. Derrière la chose, derrière le fait se cache toujours un autre sens, une portée symbolique. C'est que derrière l'histoire, les choses décrites, demeure une idée. Dans une lettre à Maïkov du 31 décembre 1867, Dostoïevski s'exclame :

> *Savez-vous ce que c'est que le métier d'écrivain ? Non, grâce à Dieu, vous ne le savez pas !… J'ai toujours dans la tête et dans l'âme une masse d'embryons d'idées artistiques qui vont et viennent… Mais il faut qu'elles prennent corps, ce qui arrive toujours à l'improviste et soudainement (…)*[327].

L'idée doit s'incarner dans la réalité. Comme l'explique Gide, le roman est ici la rencontre de l'idée et du fait :

> *Dostoïevski n'observe jamais pour observer. L'œuvre chez lui ne naît point de l'observation du réel ; ou du moins elle ne naît pas rien que de cela. Elle ne naît point non plus d'une idée préconçue, et c'est pourquoi elle n'est en rien théorique, mais reste immergée dans le réel ; elle naît d'une rencontre de l'idée et du fait, de la confusion (du blending diraient les Anglais) de l'un et de l'autre, si parfaite que jamais on ne peut dire que l'un des deux éléments l'emporte,– de sorte que les scène les plus réalistes de ses romans sont aussi les plus chargées de signification psychologique et morale ; plus exactement, chaque œuvre de Dostoïevski est le produit d'une fécondation du fait par l'idée*[328].

Et cette phrase s'applique également à Gide lui-même, comme il le dit dans *Feuillets*, I, 49 : *L'imagination (chez moi) précède rarement l'idée ; c'est celle-ci, non point du tout celle-là qui m'échauffe ; mais celle-ci sans celle-là ne produit rien encore…*[329]

[327] Cité par P. Pascal, *Op. cit.*, p. 304.
[328] Gide, *Dostoïevski,* p. 139.
[329] Cité par Hilary Hutchinson, *Op. cit.*, p. 38.

# 2 DEUXIEME PARTIE : LA PHILOSOPHIE DE L'ACTE GRATUIT.

Ainsi, *Crime et châtiment* et *Les Caves du Vatican* sont le roman d'une idée. Comme les deux auteurs l'évoquent dans leurs carnets, à la base de leur œuvre il y a une idée. L'histoire, l'intrigue ne vient qu'après. Et c'est de la rencontre de l'idée et du fait que naîtra le roman.

L'idée du roman a une portée philosophique. L'auteur pose une question profonde qu'il analyse, met en acte dans une intrigue précise. Et l'idée commune à *Crime et Châtiment* et aux *Caves du Vatican* réside dans la conception de l'acte gratuit : le crime immotivé pose la question de la liberté contre le déterminisme, du plaisir contre la culpabilité, de la rédemption…

Cela a conduit de nombreux critiques à considérer les œuvres comme philosophiques voire comme des romans à thèse. Ainsi, P. Lamblé affirme à propos de *Crime et Châtiment* :

> *(…) l'originalité essentielle de Dostoïevski tient au fait qu'il utilise la forme romanesque pour exprimer une pensée toute philosophique. (…) Les deux discours romanesque et philosophique sont absolument indissociables : c'est à l'intérieur même de la structure du roman, dans les rôles que tiennent les personnages, dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux que se trouve le contenu philosophique du roman*[330].

Quant à Gide, son œuvre a été perçue comme éminemment polémique comme le laisse entendre la guerre idéologique suscitée par sa publication. Des écrivains comme Claudel ou des critiques comme Henri Massis se sont déchaînés contre les idées véhiculées par l'œuvre, grandement immoralistes à leur avis.

Ainsi, les deux œuvres chercheraient à produire du sens, à exprimer un point de vue sur le monde.

## 2.1 LA CONCEPTION DE L'ACTE GRATUIT : ACTE LIBRE OU DETERMINE ?

En effet, on peut parler d'une dramaturgie de l'idée. *Crime et Châtiment* comme *Les Caves du Vatican* mettent en scène un acte, déterminé par une idée : le crime immotivé est le

[330] P. Lamblé, *La Philosophie de Dostoïevski*. T. 1. Les Fondements du système philosophique de Dostoïevski. Paris : L'Harmattan, 2001. « Ouverture Philosophique », p. 9-10.

produit d'une réflexion. Les personnages de Dostoïevski, comme ceux de Gide sont hantés par une idée fixe, qui détermine leurs actes et l'action de l'œuvre.

### 2.1.1 L'idée faite acte.

Lafcadio et Raskolnikov semblent développer une théorie similaire, celle dite de l'acte gratuit : l'idée qu'il existerait des hommes supérieurs, capables de tuer sans motif et échappant ainsi aux règles de la psychologie d'un homme ordinaire. L'acte gratuit serait d'abord un acte commis sans raison, comme une simple affirmation de la volonté de puissance. Mais il serait aussi un acte immotivé, caractérisé par son inconséquence, et qui serait par là-même considéré comme libre.

Mais, le travail de conceptualisation de cette idée commune est très différent chez Raskolnikov et chez Lafcadio. Raskolnikov tue d'abord pour divers motifs et pour affirmer sa toute-puissance entre autres ; l'acte est longuement conceptualisé, mais ce n'est qu'après l'avoir réalisé que Raskolnikov comprendra sa pleine signification : il a pensé agir pour des raisons précises, alors qu'il a agi gratuitement. Lafcadio à l'inverse tue spontanément ; l'acte n'est précédé d'aucune réflexion, il est une pure affirmation de soi dans l'immédiateté, un acte libre comme l'analysera Julius.

Ainsi, Raskolnikov est véritablement l'homme d'une idée fixe. Zamiotov constate ainsi : *Tu sais, il a quelque chose dans la tête ! Quelque chose d'immobile, d'oppressant…*[331] et le narrateur ajoute : *On remarquait chez le malade une sorte d'idée immobile, quelque chose qui désignait un monomane*[332]. B. M. Engelgardt dans *Le roman idéologique de Dostoïevski* ajoute que Raskolnikov *devient* un homme de l'idée, *possédé par l'idée. L'idée possède une vie autonome dans la conscience du personnage. Le romancier relate la vie de l'idée en lui :* l'historiographe de l'idée[333].

Car, si Raskolnikov conçoit depuis longtemps l'idée d'un acte affirmant sa volonté de puissance, comme cela nous est rappelé dans les analepses, cette réflexion est en grande partie antérieure à l'œuvre elle-même. Le passage à l'acte est assez immédiat et le crime a lieu à la fin du premier livre. Car ce n'est pas l'idée qu'interroge Dostoïevski, mais l'idée faite acte, vérifiée dans la pratique. Et Raskolnikov a bien conscience de l'écart qui sépare l'idée et sa

[331] Idem, Livre II, chapitre 5, p. 270.
[332] Ibid, Livre III, chapitre 1, p. 357.
[333] Cité par M. Bakhtine, Op. cit., p. 57-58.

concrétisation. Dès l'incipit, il s'interroge : *Si j'ai tellement peur en ce moment, qu'est-ce qui se passerait, si vraiment, d'une façon ou d'une autre, il se trouvait que j'en arrive à l'acte en tant que tel ?*[334] Et le jeune étudiant dans la taverne, s'il exprime des opinions similaires à celles de Raskolnikov, reconnaît qu'il serait incapable de les mettre en pratique.

À l'inverse, Lafcadio, dès le début du roman s'affirme comme un être d'inconséquence, échappant aux règles et aux lois de la logique et de la psychologie ordinaire : *Monsieur de Baraglioul, acceptez ceci qui est vrai : je suis un être d'inconséquence*[335]. Le passage à l'acte est chez lui beaucoup plus inconscient et spontané : la décision du crime est le fruit d'un instant. Le crime est pour Lafcadio comme une démonstration, mais antérieure à la théorisation. Il n'y a pas pour lui d'antinomie entre l'idée et sa réalisation ; l'acte libre ne peut se prouver qu'en se commettant : *Tel se croit capable de tout, qui, devant que d'agir, recule… Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait !…* [336] Ce n'est qu'après, au cours de ses entretiens avec Julius, que Lafcadio le théorisera et prendra conscience de l'écart entre l'idée et l'acte. Il se posera alors la question de la distance qui sépare l'imagination de l'acte gratuit et son accomplissement en réalité, de l'opposition entre l'écrivain Julius qui donne libre cours aux plus étranges possibilités de lui-même sur le papier et Lafcadio qui engage son existence dans une libération soudaine des pulsions. Si Julius ne s'effraie pas de son idée, il panique et se révolte une fois que l'idée est concrétisée par le fait-divers.

Le travail de conceptualisation de l'idée est ainsi très différent chez Lafcadio et Raskolnikov. Pourtant, leur théorie présente bien des similitudes. Le crime est pour eux l'affirmation de leur toute-puissance, de leur liberté.

Raskolnikov établit une nette distinction entre les hommes extraordinaires et les hommes ordinaires dans un article que Dostoïevski ne reproduit jamais, mais qui est évoqué de façon détaillée. Les hommes seraient selon lui divisés en deux catégories : *l'une, inférieure (les hommes ordinaires), c'est-à-dire, comment dire, un matériau, qui sert uniquement à faire naître du semblable à soi, et l'autre, à proprement parler des hommes, c'est-à-dire ceux qui ont le don ou le talent de dire dans leur milieu une parole nouvelle*[337].

---

[334] F. Dostoïevski, Op. cit., Livre I, chapitre 1, p. 15.
[335] A. Gide, Op. cit., Livre II, chapitre 7, p. 90.
[336] Idem, Livre V, chapitre 1, p. 195.
[337] F. Dostoïevski, Op. cit., Livre III, chapitre 5, p. 447.

Les hommes extraordinaires auraient, pour affirmer leur parole nouvelle, un droit au crime :

> *Un homme extraordinaire avait le droit… c'est-à-dire pas le droit officiel, mais qu'il avait lui-même le droit d'autoriser sa conscience à passer par-dessus… certains obstacles, et uniquement dans le cas où l'accomplissement de son idée (qui peut sauver, peut-être, l'humanité entière) exige cette infraction*[338].

Il appuie sa théorie sur une série d'exemples :

> *Tous les législateurs, les fondateurs de l'humanité, à commencer par les plus anciens, et en continuant par les Lycurgue, les Solon, les Mahomet, les Napoléon, etc., que, tous, du premier au dernier, ils étaient criminels, par le seul fait, déjà, qu'en donnant une nouvelle loi, ils enfreignaient l'ancienne que la société considérait comme sacrée, et qui leur venait de leurs pères, et que, bien sûr, ils ne reculaient pas devant le sang*[339].

Les idées de Raskolnikov prennent pour modèle celles de Max Stirner, exposées dans son traité *L'Unique et sa propriété*, et les idées de Napoléon III développées dans son *Histoire de Jules César* (1865). Stirner affirme ainsi :

> *Eh non ! mon ami : ce qui te le donne, ce droit, c'est ta force, ta puissance et rien d'autre (…). Tout cela revient simplement à ceci : ce que tu as la force d'être, tu as aussi le droit de l'être. C'est de moi seul que dérivent tout droit et toute justice ; j'ai le droit de tout faire dès que j'en ai la force (…) Le non droit marche à côté du droit et le crime suit la légalité comme son ombre. (…) En effet , le moi sans frein, Moi, tel que je m'appartiens à moi seul, je ne puis me compléter et me réaliser dans l'État. Chaque moi est foncièrement criminel envers le peuple et l'État. Aussi l'État les surveille-t-il tous, il voit en chacun un égoïste et redoute l'égoïste. (…) Qu'est-ce donc que ma propriété ? ce qui est en ma puissance et rien d'autre. À quoi suis-je légitimement autorisé ? À tout ce dont je suis capable (…)*[340].

Cette affirmation de la puissance du moi ne peut avoir lieu que dans le passage à l'acte. Et Raskolnikov tue pour se prouver à lui-même la puissance de sa volonté : son moi est supérieur en tant qu'il n'a pas de limite. Il avouera à Sonia : *Oui, je voulais devenir Napoléon, voilà pourquoi j'ai tué*. Il voulait être au-dessus des lois : *ce que j'avais besoin de savoir à ce moment-là, et de savoir le plus vite possible, c'était est-ce que je suis un pou, comme tout le monde, ou bien est-ce que je suis un homme ? Est-ce que j'allais savoir franchir le pas ou est-ce que je ne saurais pas ?*[341] À l'origine de cette idée, il y a un sentiment de supériorité et un orgueil démesuré. Dostoïevski écrit ainsi dans les carnets de *Crime et châtiment* : *Il dit : pouvoir régner sur eux ! Toutes les bassesses qui l'entourent le révoltent. Profond mépris pour les hommes. Orgueil*, A 7 p. 135. Raskolnikov cherche à affirmer sa toute-puissance, à

---

[338] Idem, Livre III, chapitre 5, p. 445.
[339] Idem, Livre III, chapitre 5, p. 446
[340] Cité par D. Arban Dostoïevski, coll. Écrivains de toujours, Seuil, 1962, p. 146.
[341] F. Dostoïevski, Op. cit. , Livre V, chapitre 4, p. 244.

égaler Dieu ; car il en doute, comme le montre cette question rhétorique adressée à lui-même : « *comment est-ce que tu veux les protéger, espèce de millionnaire futur, ô Zeus qui disposes de leur destin ?*[342]

Ce questionnement sur la soif de supériorité de l'homme a taraudé Gide également Et Lafcadio développe une théorie similaire. Avec Protos, il établit une typologie nouvelle, extrêmement proche de celle de Raskolnikov. Les hommes supérieurs, extraordinaires sont baptisés les *subtils* ; ils ont une conscience supérieure de la réalité qu'ils maîtrisent : le subtil est *un homme qui, pour quelque raison que ce fût, ne présentait pas à tous ou en tous lieux même visage*. Face à eux, l'on trouve *l'unique grande famille des crustacés*, les hommes ordinaires qui manquent de discernement et de lucidité. La théorie tient en une phrase : *1 Les subtils se reconnaissent entre eux. 2 Les crustacés ne reconnaissent pas les subtils*[343].

Cette théorie pousse Lafcadio à s'interroger sur les limites du pouvoir de l'homme. Que peut un homme ? telle est la question. Par le passage à l'acte, il tend à affirmer sa supériorité, sa toute-puissance. Le crime de Lafcadio est un défi lancé à l'ordre de la création, une tentative de s'égaler à Dieu. Il parodie le récit de la Création : *Que tout ce qui peut être soit ! c'est comme ça que je m'explique la Création…* puis se fait le prophète de l'Apocalypse : *ça finira par une catastrophe ; quelque belle catastrophe toute imprégnée d'horreur !*[344] Au moment du crime, il affirme sa toute-puissance prométhéenne et sa volonté de guider les destins : *Cadio, mon petit, le problème se pose : faire accroc à cette destinée*[345]. Lafcadio s'inscrit dans la lignée du Dieu solaire. Il est allé à El Kantara, c'est en plein soleil, au sommet des Apennins qu'il conçoit pour la première fois la possibilité de l'acte gratuit comme une étreinte de l'univers ; il tire son nom de l'île de Leucade, célèbre pour son temple d'Apollon, Dieu du soleil. Et son crime sera déterminé par l'apparition d'un feu.

On peut voir dans cette affirmation de toute puissance une dimension nietzschéenne. Nietzsche, à partir de 1872, à l'université de Bâle, présenta ses idées réformatrices sur l'éducation de l'homme : il attaque l'influence des trois institutions que sont l'Université, l'Église et la manipulation de la pensée religieuse, l'État et l'idolâtrie du nationalisme, qui selon lui stérilisent toute évolution créatrice de l'individu. La solution est pour lui individuelle : un nouvel humanisme qui sera développé dans l'empire sur soi-même, dans le respect de ses propres moyens, qui ne mène pas à une fausse adoration d'autrui ou de soi-

---

[342] Idem, Livre I, chapitre 4, p. 86.
[343] A. Gide, Op. cit., Livre V, chapitre 5, p. 228.
[344] Idem, Livre V, chapitre 1, p. 187.
[345] Idem, Livre V, chapitre 1, p. 190.

même, mais à une reconnaissance entière de ses propres talents, de ses besoins, de ses motivations. Il imagine ainsi la figure du surhomme : *Dans l'humanité doit apparaître une espèce plus forte, un type supérieur, ayant d'autres conditions de production et de conservation que l'homme moyen*[346].

Nietzsche serait en quelque sorte l'intermédiaire entre Dostoïevski et Gide. Car Nietzsche dans *Le crépuscule des idoles*, paragraphe 45, affirmait que Dostoïevski était *le seul psychologue dont j'ai eu quelque chose à apprendre : c'est l'une des plus belles rencontres de ma vie*. Et Gide, comme l'explique Peter André Bloch, dans son article *Gide, disciple de Nietzsche, face au nihilisme européen*, était *attiré par son courage osant une pensée libre et son intérêt pour les véritables impulsions, instinctives et extatiques, de l'individu moderne*. Il respectait cette vision de l'homme moderne, libre, responsable de lui-même et de son sens de vie et voyait en Nietzsche *un défenseur acharné des droits de l'individu à un épanouissement entier de son génie et de ses aspirations*[347]. Il écrit :

> *Certes je ne peux éprouver que joie à reconnaître l'événement que fut dans ma vie la découverte de Nietzsche ; il me semblait en le lisant que des voiles de moi-même ou que j'entrais en moi pas à pas ; car pas un instant, cette pensée ne me parut différer de la mienne ; c'était la mienne même, mais plus riche, plus chaude, plus hardie ; de sorte que le livre que je projetais d'écrire m'apparut moins original, moins neuf, et que j'en fus gêné*[348].

Ainsi, l'acte gratuit, pour Raskolnikov comme pour Lafcadio, c'est d'abord l'affirmation de sa supériorité, de sa toute-puissance, de cette capacité à échapper aux lois, à la logique humaine.

Mais l'acte gratuit suppose également l'idée de gratuité. C'est l'acte qui n'est pas réalisé pour de l'argent d'abord, mais surtout qui est immotivé. Un acte gratuit, dénué de tous motifs, c'est un acte qui sort du système des comptes et de l'échange, à la base même de la société.

En effet, dans *Les Caves du Vatican*, comme dans *Crime et Châtiment*, la société est présentée comme le lieu de l'échange, marchand ou non. Tout est question de rétribution, de contrepartie ; rien n'y est jamais gratuit. La société est caractérisée par la présence de plusieurs institutions : la famille et l'église… qui toutes deux semblent régies par les lois de l'échange et de l'argent.

---

[346] Nietzsche, *Œuvres*, XVI, 286.
[347] Peter André. « Gide, disciple de Nietzsche, face au nihilisme européen », in KOPP, Robert *Gide et la tentation de la modernité*. Actes du colloque international de Mulhouse, Gallimard, Cahiers de la nrf, Paris, 2002, p. 136-137.
[348] *Idem*, p. 140.

Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski montre comment tout est une question de compte. L'argent tient une place essentielle dans l'œuvre et nous voyons à chaque page les personnages faire leurs comptes. Ainsi, dans sa lettre, la mère de Raskolnikov détaille le montant de sa pension, de ses emprunts, de ce qu'elle peut envoyer, du coût de la route jusqu'à Saint-Pétersbourg. On peut établir les comptes détaillés de chaque personnage. Par exemple, que deviennent les 35 roubles reçus par Raskolnikov et que sa mère a prélevé sur sa maigre pension de 120 roubles par mois ? À part les 9 roubles 55 kopecks que Razoumikhine consacre à l'achat de vêtements d'occasion, 15 kopecks sont donnés à une prostituée de la place aux foins, 30 laissés au cabaret le Palais de Cristal avec 20 de pourboire, une pièce de monnaie est glissée à ceux qui aident à transporter Marméladov écrasé, enfin 20 roubles abandonnés à la famille du malheureux ivrogne…

Comme le montre Jacques Catteau, l'argent est pour Dostoïsvki la source d'une irréductible aliénation. Le capitalisme comme le socialisme *rejettent dans l'arsenal des accessoires surannés le métaphysique et le transcendantal au bénéfice des outils efficients du scientisme, de l'utilitarisme, de l'organisation mathématique et du réalisme économique*[349]. Il note dans son *Journal d'un écrivain*, janvier 1876 :

> *Il y a partout dans l'air comme une sorte d'opium, on ne sait quel prurit de dépravation. Il se manifeste depuis peu dans le peuple une incroyable perversion des idées, avec de toutes parts une inclination au matérialisme. J'appelle matérialisme ici le fait que le peuple se prosterne devant l'argent, devant le pouvoir du sac d'or*[350].

Les grandes victimes de l'argent sont les femmes, qu'elles soient acculées par la vraie misère à la prostitution comme Sonia Marmeladova, ou vouées à quelque mariage inégal comme Dounia. L'argent permet la liberté : *Qu'est-ce que la liberté ? Le droit égal pour tous de faire tout ce qu'on veut ? (...) Qu'est-ce qu'un homme sans un million ? Un homme sans un million n'est pas celui qui fait tout ce qu'il veut, mais celui duquel on fait tout ce qu'on veut*[351]. Et Loujine peut s'acheter une femme car il *possède déjà son capital*[352], tandis que Raskolnikov rêve de *tout le capital tout de suite*[353], pour éviter que sa sœur ne se vende, pour mettre fin à l'injustice d'une société régie par l'argent.

Toute la société semble régie par cette loi de l'argent. Le mariage est uniquement économique. Loujine, lui, refuse l'échange et veut dominer par l'argent :

---

[349] J. Catteau, *Op. cit.*, p. 208.
[350] *Idem*, p. 207.
[351] *Idem*, p. 212.
[352] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 3, p. 67.
[353] *Idem,* Livre I, chapitre 3, p. 58.

> *Il avait décidé de prendre une jeune fille honnête, mais sans dot, et une, obligatoirement, qui se serait déjà trouvée dans un état de misère ; pour la raison, nous a-t-il dit que le mari ne doit en rien être l'obligé de sa femme, et qu'il est beaucoup mieux que ce soit la femme qui considère son mari comme son bienfaiteur*[354].

Et Raskolnikov ironise quant au mariage de sa sœur et de Loujine : *Bien sûr, vous avez là une mise de fonds commune, une entreprise à intérêts mutuels et parts égales et, donc, les dépenses aussi sont divisées par deux*[355]. Et Svidrigaïlov résume ainsi l'histoire de son mariage : Marfa Pétrovna, *m'a racheté, trente mille deniers (En tout, j'avais soixante-dix mille roubles de dettes). On s'est unis en mariage légitime, elle et moi, et elle m'a ramené tout de suite chez elle à la campagne, comme un genre de trésor*[356].

L'Église semble elle aussi fondée sur cette question de rachat. Svidrigaïlov montre que l'on peut racheter son crime par des bonnes actions religieuses : *Quant au fait qu'il a tué, il fera encore mille bonnes actions, tout aura le temps de s'effacer* ou par de l'argent : *Je… je le sauverai. J'ai de l'argent et des amis. (…)*[357]. Le bon chrétien est celui qui donne gratuitement, mais qui en réalité rachète sa culpabilité auprès de Dieu. Ainsi, nous voyons une vieille dame faire l'aumône à Raskolnikov. Et ce dernier à la fin de l'œuvre prend conscience de la nécessité pour lui de se racheter : *Il ne savait pas encore que la vie nouvelle ne vous est pas donnée d'elle-même, qu'il lui faudrait encore la payer cher, au prix d'une longue épreuve encore à traverser…*[358]

Toute la société est basée sur le procédé de l'échange, de la reconnaissance. Poulkhéria Alexandrovna affirme à propos de Razoumikhine qu'elle *peut compter sur lui*[359], la syllepse sur le verbe étant évidente. Dounia compare l'amour à une question de prix, d'intérêt et elle réagit face à Loujine : *Comment ! s'emporta Dounia, je mets votre intérêt sur le même plan que ce que j'ai jusqu'à présent de plus cher dans la vie, ce qui, jusqu'à présent a fait toute ma vie et, vous, soudain, vous vous sentez vexé de ce que je vous accorde peu de prix !*[360] Loujine finit par lui reprocher son absence de *reconnaissance*, alors qu'il a fait de nombreuses *dépenses* pour elle. Et lorsque Raskolnikov tombe sur Marméladov blessé et qu'il le *reconnaît*, il décide de payer un docteur : *Je paierai, je serai reconnaissant, marmonnait-il*[361].

---

[354] *Ibid*, Livre I, chapitre 3, p. 69.
[355] *Ibid*, Livre I, chapitre 4, p. 79.
[356] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 17.
[357] *Ibid*, Livre VI, chapitre 5, p. 379.
[358] *Ibid*, Épilogue, chapitre 2, p. 474.
[359] *Ibid*, Livre III, chapitre 1, p. 352.
[360] *Ibid*, Livre IV, chapitre 2, p. 46.
[361] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 308.

Cette société de l'échange et du marchandage est également fortement présente dans *Les Caves du Vatican*.

La vie y est aussi marquée par tout le processus de comptabilité. L'argent tient une place centrale dans l'œuvre ; il est le moteur essentiel de l'escroquerie de Protos. Nous entrons de même dans le détail des comptes de Lafcadio : *Il calcula*[362], détaillant le coût d'une cravate, de ses cartes de visite… De même, les affaires des Blafafoires sont expliquées par le menu: l'industrie de Lévichon consiste à fabriquer des statues religieuses que les Blafafoires se chargent de placer dans les petites paroisses, leur capital étant de 60 000 F.

La famille est particulièrement marquée par ce processus de l'échange. Dans sa lettre à son fils, Juste Agénor attend de lui reconnaissance : *je compte que vous voudrez bien me rendre sans tarder un service*[363]. Il donne quarante mille livres de rente à Lafcadio, suite à un échange avec Wanda : *Ainsi, que j'en avais pris l'engagement vis-à-vis d'elle, vous connaîtrez l'effet de ma reconnaissance*[364]. Si Lafcadio demeure un bâtard et n'est pas reconnu comme fils légitime, il est reconnu en tant qu'il reçoit de l'argent. Mais cela l'inscrit à nouveau dans le processus de l'échange : *je compte sur son honnêteté pour n'en rien faire ; je compte sur la vôtre pour ne jamais troubler la famille de Julius*[365].

L'Église est pour lui le lieu de l'échange par excellence, et de l'échange marchand. On sent la satire poindre derrière cette idée. Anthime se convertit et se rallie à l'Église ; il attend alors une compensation, que lui promet le père Anselme : *L'Église saura reconnaître ce que vous sacrifiez pour elle*[366] et il lui conseille de faire l'estimation des pertes financières dues à sa conversion. Fleurissoire, le croyant, la victime de la foi, révèle l'équivalence de l'Église et de l'argent. Gide utilise à deux reprises une expression qui frôle le zeugma et qui souligne de façon cocasse ce parallélisme : *après avoir plié ses vêtements, fait ses comptes et ses prières*[367] ; *fit ses comptes et ses prières puis éteignit*[368]. Julius ajoutera que, du point de vue catholique, *l'âme la mieux dressée est celle qui tient le mieux ses comptes*[369]. En effet, la pratique de tenir un carnet de comptes moraux, dans lequel s'inscrivaient péchés et tentations ainsi que bonnes actions, faisait jadis partie de la méthode morale que les théologiens

---

[362] A. Gide, *Op. cit*, Livre II, chapitre 4, p. 66.
[363] *Idem,* Livre II, chapitre 1, p. 44.
[364] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 70.
[365] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 70.
[366] *Ibid*, Livre I, chapitre 7, p. 39.
[367] *Ibid,* Livre IV, chapitre 1, p. 128.
[368] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 132.
[369] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 180.

puritains recommandaient à leurs fidèles ; et Lafcadio avec son livre de comptes parodie ce *puéril et mesquin marchandage de mérites et de rétributions*[370], qu'est la religion. Après avoir péché, Amédée cherche à racheter ses torts auprès de l'Église, et Protos, le faux abbé qui se sert de l'Église pour gagner de l'argent, lui propose : *Nous voulons vous présenter le moyen de vous racheter*[371]. Comme le montre Alain Goulet, *l'argent est le signe d'une escroquerie religieuse fondamentale : l'argent appelle la fausse monnaie: Protos, qui est celui qui connaît le mieux les lois de l'échange et sait les utiliser à son profit, introduit contre 60 000 francs de fausses valeurs religieuses*[372].

Tous les personnages de la sotie s'inscrivent ainsi dans cette tension entre l'échange contre de l'argent et l'échange contre la foi. Anthime, franc-maçon, veut préserver son indépendance à tout prix et achète les soins du médecin pour être quitte de toute dette et refuse toute guérison miraculeuse et gratuite, parce qu'elle le forcerait à croire à Celui qui n'existe pas. Mais une fois converti, il accepte de renoncer à l'argent contre la foi ; à la gratuité de la guérison, il répond par la gratuité du don de soi : *Il est de fait que je suis un peu dénué : mais qu'avons-nous besoin davantage ? (…). Vous le savez pourtant : les faux biens détournent de Dieu* [373]. Julius s'inscrit aussi dans cette société du calcul ; il écrit un livre moral pour pouvoir en échange entrer à l'Académie.

Mais, Raskolnikov et Lafcadio réagissent très différemment dans cette société de l'échange. Raskolnikov veut s'insérer dans le système de l'échange et tue pour de l'argent, qui lui permettra de rétablir un ordre injuste. Ce n'est que bien plus tard qu'il prendra conscience de la gratuité de son acte. Lafcadio, à l'inverse, refuse cette société de l'échange, et revendique la possibilité d'un acte gratuit.

Raskolnikov a priori ne tue pas gratuitement ; son acte est le fruit d'un savant calcul, comme il l'affirme : *Quand bien même, oui, quand bien même il n'y aurait pas le moindre doute dans tous ces calculs que j'ai faits, même si tout ce que j'ai décidé pendant ce mois est clair comme le jour, est aussi juste que l'arithmétique*[374]. Il tue pour voler de l'argent à l'usurière ; cet argent mal gagné lui permettra de sauver sa sœur qui est en train de se vendre pour échapper à la misère, d'aider sa mère et plus généralement de sauver l'humanité en rétablissant un ordre juste. Dostoïevski joue sur une syllepse de sens : *Mais sur le point*

---

[370] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 56.
[371] *Ibid*, Livre IV, chapitre 6, p. 166.
[372] Alain Goulet, *Op. cit.*,
[373] A. Gide, *Op. cit.,* Livre III, chapitre 4, p. 124.
[374] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 5, p. 112.

*essentiel, le point capital, il n'y avait jamais eu en lui le moindre doute et ce, au moment même où il lisait la lettre*[375]. Capital évoque ici le point essentiel, mais également le capital auquel Raskolnikov rêve.

Le crime, en tant qu'il rapportera de l'argent, permettra à Raskolnikov de se réinsérer dans la société de l'échange. Car il souffre de recevoir sans pouvoir donner. Il est tout à fait lucide du fait que sa sœur se vend pour lui, fait don de soi pour aider un frère qui ne lui apporte rien en retour : *pour elle-même, pour son confort, et même pour se sauver la vie, elle ne se vendra jamais, mais pour un autre, oui, elle se vendra !*[376] Il ne comprend pas non plus l'aide de Zossimov et de Razoumikhine, qui insistent pour l'aider alors que leur relation fonctionne à sens unique. Il dit à Zossimov, *Laissant de côté la question de l'argent (…) mais vraiment, je ne sais pas en quoi j'ai mérité cette attention particulière dont vous faîtes preuve* ; puis à Razoumikhine : *lui non plus, à part des injures et des soucis, je ne lui ai rien donné*[377].

Par l'argent, il pourra se réinsérer dans le système d'échange qu'est la famille, en aidant sa sœur ; mais aussi dans le système de l'Église, en aidant gratuitement l'humanité par le don et par la lutte contre le péché de l'usure.

Lafcadio, à l'inverse, refuse tout système de l'échange social. Il veut prouver sa liberté, son inconséquence en tuant gratuitement, sans motif.

Il ne tue pas pour de l'argent, bien au contraire, il refuse de prendre les six mille francs qu'il trouve dans la veste d'Amédée, comme il avait déjà refusé la bourse de Geneviève : *Trois, quatre, cinq, six billets de mille ! N'intéresse pas les gens honnêtes !*[378] L'acte gratuit est pour lui l'acte du luxe, l'acte de la dépense inutile et désintéressée, qui n'attend pas de contrepartie et refuse le système de l'échange. C'est ce qu'explique Julius lorsqu'il théorise l'acte gratuit et imagine un acte accompli *par luxe, par besoin de dépense, par jeu* ; l'auteur de cet acte étant *une âme qui ne tient plus de compte du tout*, une âme *échappée (…) au calcul*[379]. Lafcadio est lui-même un dépensier. Le récit de son éducation rappelle qu'il a appris le calcul du baron Heldenbruck,

> *Il avait fait de moi ce qu'il appelait complaisamment son caissier, c'est-à-dire qu'il me confiait une fortune de menue monnaie et que partout où je l'accompagnais, j'étais chargé de la dépense (…) Le marquis de Gesvres aimait frénétiquement la dépense (…) il m'apprit à*

---

[375] *Idem*, Livre I, chapitre 4, p. 77.
[376] *Ibid*, Livre I, chapitre 4, p. 83.
[377] *Ibid*, Livre III, chapitre 3, p. 385-386.

[378] A. Gide, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 2, p. 199.
[379] *Idem*, Livre IV, chapitre 7, p. 179-180.

*dépenser sans tenir de comptes et sans m'inquiéter d'avance si j'aurais de quoi suffire à ma fantaisie, à mon désir ou à ma faim*[380].

L'acte gratuit est un acte désintéressé : Malgré tout ce que je vous ai dit, je vois que vous me connaissez bien mal encore. Rien ne m'empêche autant que le besoin ; je n'ai jamais recherché que ce qui ne peut pas me servir[381].

Ce besoin de la dépense, cette revendication de la gratuité et ce refus de tenir ses comptes inscrivent Lafcadio dans un rejet de la société. Protos explique :

*Ainsi, de ces cadres sociaux qui nous enserrent, un adolescent a voulu s'échapper (…) il n'apportait à cela, je présumé, pas grand calcul… je me souviens, Cadio, combien, dans le temps, vous étiez ferré sur les chiffres, mais que, pour vos propres dépenses, jamais vous ne consentiez à compter*[382].

L'acte gratuit mine dans ses assises l'univers bourgeois de la société capitaliste. L'acte gratuit est désintéressé, rejetant ainsi la notion de profit , immotivé, remettant ainsi en cause les lois de la logique formelle, démoralisant, contestant ainsi le fondement de la morale, du mérite et du devoir. C'est un acte par essence désocialisant.

Et Lafcadio cherche en effet à briser les liens qui l'unissent à la société par son acte. Il affirme sans cesse son désir d'échapper à la société, évoquant sans cesse le voyage ou le monde primitif :

*Allons ! plions bagage ! il est temps ! En fuite vers un nouveau monde ; quittons l'Europe en imprimant notre talon nu sur le sol !… S'il est encore à Bornéo, au profond des forêts, quelque anthropopithèque attardé, là-bas, nous irons supputer les ressources d'une possible humanité !…*[383]

Il veut faire table rase de son passé et de ses valeurs : *occupons-nous à liquider notre passé*[384]. Lafcadio ne s'inscrit pas dans la famille : il est le bâtard, l'individu neuf et déraciné et Protos notera le lien entre l'acte gratuit et la bâtardise : *Quel avantage pour le bâtard !*[385] Lafcadio refuse la reconnaissance sociale et le devoir : *Par horreur du devoir, Lafcadio payait toujours comptant*[386]. Et rejette par la même la structure de la famille : *J'ai grande horreur de la reconnaissance ; autant que des dettes ; et quoi que vous fassiez pour moi, vous ne pourrez*

---

[380] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 82/p. 88.
[381] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p.89.
[382] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 230.
[383] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 188.
[384] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 73.
[385] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 226.
[386] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 66.

*m'amener à me sentir votre obligé*[387], dit-il à Julius. Il s'éloigne également de la foi religieuse : il tue un croyant naïf et se pose comme l'égal de Dieu. Julius qualifie d'ailleurs cet acte de *blasphème*. L'acte gratuit est une révolte, un dépassement et une transgression, à l'image de la phrase écrite dans le carnet de Lafcadio : *Comprends-tu ce qu'il y a dans ces mots : Passer outre ?*[388] Cette expression rappelle d'ailleurs l'étymologie du verbe russe *perestoupat*, franchir, faire un pas, d'où vient le terme crime, *prestoupenie*.

L'acte gratuit, en tant qu'il est un crime immotivé, échappe aux lois de la logique. Il est impossible d'en rendre compte rationnellement. Il dit ainsi : *C'est vous qui raisonnez son crime ; lui simplement, le commet*[389]. Et reconnaît l'absence d'explication à son acte : *Qu'est-ce qui vous a pris ? (…) Est-ce qu'on sait ? – Qu'aviez vous contre Fleurissoire(…) ? – Je ne sais pas… (…) Comment voulez-vous que je vous explique ce que je ne puis m'expliquer moi-même ?*[390] Et le chiasme souligne cette impossibilité logique qu'est l'acte gratuit : *Sa raison de commettre le crime, c'est précisément de le commettre sans raison*[391].

Lafcadio veut échapper au système, et à la logique des causes et conséquences. Son acte gratuit est libre : *il est ce qu'on appelle : un homme libre*[392].

Ainsi, alors que Lafcadio revendique la gratuité de son geste, Raskolnikov n'en a pas conscience. Le processus psychologique des deux personnages sera radicalement opposé. Tandis que Raskolnikov va prendre conscience de la gratuité de son geste, Lafcadio s'apercevra de l'impossibilité d'un acte gratuit.

Finalement, Raskolnikov, comme Lafcadio, échouent dans leur intention première.

### 2.1.2 Le constat d'échec : Un acte libre ?

Raskolnikov échoue dans sa volonté de puissance et ne parvient pas à se réinsérer dans le système social de l'échange.

Lui qui rêvait de capital, il ne prend pas l'argent qu'il cache sous une grosse pierre et la somme volée est d'ailleurs dérisoire. Sonia souligne cette incohérence : *Mais, alors,*

---

[387] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 77.
[388] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 56.
[389] *Ibid*, Livre V, chapitre 3, p. 207.
[390] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 242.
[391] *Ibid*, Livre V, chapitre 3, p. 207.
[392] *Ibid*, Livre V, chapitre 3, p. 207.

*pourquoi… vous avez dit : pour voler, et vous n'avez rien pris ?*[393] On apprend dans l'épilogue que le porte monnaie comptait trois cent dix-sept roubles en argent et soixante kopecks.

De plus, loin de trouver sa place dans la société, le héros se retrouve coupé du monde et de l'humanité en général. Raskolnikov, fait l'expérience de cet arrachement : *Il eut l'impression qu'à cette minute précise, il venait comme de se couper des autres d'un coup de ciseaux*[394]. Il est incapable de communiquer avec les autres : *une nouvelle fois, une sensation monstrueuse et récente lui traversa toute l'âme d'une froideur de mort ; une nouvelle fois, brusquement, il lui devint parfaitement clair et évident (…) qu'à présent, il ne pourrait parler de rien, avec personne, jamais*[395]. Et il revendique sa solitude : *Dehors ! Je veux être tout seul, tout seul, tout seul, tout seul !*[396]

Par sa volonté d'affirmer sa toute-puissance, par son acte criminel et païen, Raskolnikov a renoncé à sa foi et à l'Église. Il en vient à provoquer Sonia : *Mais Dieu, si ça se trouve, Il n'existe même pas du tout* [397].

Raskolnikov prend alors conscience qu'il a tué sans motif, que son acte était immotivé. Dans la scène essentielle de l'aveu de son crime à Sonia, il rappelle toutes les motivations qu'il a pu évoquer depuis le début du roman, dans ses monologues intérieurs. Les motivations vont se superposer, en allant de la plus simple à la plus subtile, de la plus réelle à la plus fantastique. Or le texte du roman va les détruire les unes après les autres.

La première hypothèse est celle de l'argent : Raskolnikov aurait tué pour récupérer un capital et aider sa famille.

> *Oui, pour voler. (…)*
>
> *Tu avais faim ! tu… c'était pour aider ta mère ? oui ?*
>
> *Non, Sonia, non (…) C'est vrai que je voulais aider ma mère, mais… même ça, ce n'est pas tout à fait vrai.*[398]

Les hypothèses suivantes sont psychologiques. Sonia, à la suite de Zamiotov et Razoumikhine, se demande si Raskolnikov est fou : *Une idée fusa dans l'esprit de Sonia : « Il ne serait pas fou ? » Mais, tout de suite, elle se répondit : Non, c'est autre chose*[399].

---

[393] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 4, p. 241.
[394] *Idem*, Livre II, chapitre 2, p. 206.
[395] *Ibid*, Livre III, chapitre 3, p. 394.
[396] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 269.
[397] *Ibid*, Livre IV, chapitre 4, p. 80.
[398] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 240.
[399] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 242.

Raskolnikov justifie son acte par sa méchanceté, sa vilenie, son pur goût du crime : *Sonia, j'ai le cœur bien méchant, note bien ça : ça, ça peut expliquer beaucoup de choses. C'est pour ça que je suis venu, parce ce que je suis méchant. J'en connais qui ne seraient pas venus. Moi je suis un lâche… et une ordure !* [400]

Enfin, il rappelle sa théorie et son besoin de toute puissance : *je voulais devenir Napoléon, c'est pour ça que j'ai tué…* ; pour dénier cette hypothèse tout aussi rapidement : *tout ça c'est des bêtises, presque du bavardage !*[401]

Il comprend alors que les raisons sont toutes autres : *Tout ça, ce n'est pas ça ; ce que tu dis est juste. Les raisons, elles ne sont pas du tout, mais pas du tout celles-là !*[402]

Bien loin d'avoir voulu intégrer le système social, il a tué par révolte, par refus, comme Lafcadio : *Mais je me suis mis en rage, j'ai refusé. Oui, mis en rage (c'est bien, comme expression !). À ce moment-là, comme une araignée, je me suis renfoncé dans mon coin.*[403] Il a tué pour tuer :

> *J'ai voulu avoir l'audace et j'ai tué… c'est juste avoir l'audace que j'ai voulu, Sonia, voilà toute la raison ! (…) J'ai voulu, Sonia, tuer sans casuistique, tuer pour moi, pour moi tout seul ! En ça, je ne voulais pas me mentir à moi-même ! Ce n'est pas pour aider ma mère que j'ai tué – du vent ! Je n'ai pas tué pour avoir les moyens, le pouvoir, pour devenir un bienfaiteur de l'humanité. Du vent ! J'ai simplement tué ; j'ai tué pour moi, pour moi tout seul*[404].

Raskolnikov a tué sans contrepartie, gratuitement, pour se mettre à l'épreuve.

À l'inverse, Lafcadio prend conscience que l'idée d'un acte gratuit est une pure utopie. Son acte de révolte échoue et il ne parvient pas à sortir du système de l'échange.

Il est réintroduit dans le monde de l'argent. Personne ne comprend que l'acte n'ait pas eu le vol pour motif. Julius, lui-même, croit d'abord que le criminel a tué pour récupérer l'argent qui se trouvait dans la veste de Fleurissoire. Et Lafcadio a beau se rebeller, Protos lui reproche de ne pas avoir pris l'argent : *Me prenez-vous pour un voleur ?*[405] Lui-même redevient un calculateur, et il propose à Protos pour être libre, de le payer : *Vous désirez que je rachète ce petit bout de cuir. (…) Vous voulez de l'argent (…) Non ce n'est pas de l'argent que j'attends de vous ; mais de l'obéissance. Vous ne paraissez pas mon garçon (excusez ma*

---

[400] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 243.
[401] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 244-245.
[402] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 247.
[403] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 248.
[404] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 250-251.
[405] A. Gide, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 4, p. 229.

*franchise) vous rendre un compte bien exact de votre situation*[406]. Le terme *compte* le souligne.

Par la même, il retombe dans le système social de reconnaissance et d'intérêt : *Cette petite pièce à conviction, où figurait l'adresse de son fournisseur, Lafcadio, après tout, était fort reconnaissant à son dévaliseur de l'avoir soustraite à la police. Sans doute, ce détrousseur de morts avait tout intérêt lui-même à n'attirer point sur soi l'attention*[407].

Et malencontreusement, son acte le réinsère dans le système de la famille : car sa victime, Fleurissoire, se trouve être son beau-frère par alliance. Il ne tue pas un inconnu, mais un membre de cette famille qui le rattrape.

Enfin, l'Église même le réinsère dans sa logique propre. Julius finit par croire que le criminel a tué Fleurissoire à cause de l'enlèvement du Pape, dont Fleurissoire détenait le secret : *D'abord il n'y a pas de crime sans motif. On s'est débarrassé de lui parce qu'il détenait un secret…*[408]

Lafcadio est prisonnier du système. Sans le vouloir, il est tombé dans un autre système lui aussi régi par des lois, des règles et des codes. L'anti-système est lui aussi un système. Protos le lui montrera :

> *Ainsi, de ces cadres sociaux qui nous entravent un adolescent a voulu s'échapper (…). Mais ce qui m'étonne, moi, c'est que, intelligent comme vous êtes, vous avez cru, Cadio, qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre ; ou qu'une société pouvait se passer de lois*[409].

Et le monde de Protos est dirigé par la loi des subtils, réplique inversée du système contre lequel Lafcadio s'est révolté. Protos affirme : *Je suis un peu de la police, mon garçon. J'ai l'œil. J'aide au bon ordre. Je n'agis pas : je fais agir* . Pour lui, le chantage *est une sainte institution nécessaire au maintien des mœurs*[410] : Lafcadio est tombé dans un monde à l'envers, symétriquement parallèle à celui qu'il croyait quitter. Il a le choix entre réintégrer système initial et tomber dans ce système parallèle : *Désormais vous dépendez d'elle (la police) – ou de nous*[411]. Et cette phrase fait écho à ce que disait Protos à Raskolnikov : *Vous vous enfuirez et vous reviendrez de vous-même. Vous ne pouvez pas vous passer de nous*[412]. Et Julius, après que Lafcadio lui a avoué sa culpabilité, lui propose de rentrer dans l'ordre,

---

[406] *Idem*, Livre V, chapitre 4, p. 229.
[407] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 217.
[408] *Ibid,* Livre V, chapitre 3, p. 211.
[409] *Ibid,* Livre V, chapitre 4, p. 230.
[410] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 231.
[411] *Ibid,* Livre V, chapitre 4, p. 231.
[412] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre VI, chapitre 2, p. 323.

comme le montre l'abondance des préfixes itératifs : *Il ne tient qu'à vous, j'en suis convaincu, de redevenir un honnête homme, et de prendre rang dans la société, autant du moins que votre naissance le permet… L'Église est là pour vous aider*[413]. Les institutions de la famille, de l'Église et de la société sont réactivées. Lafcadio est happé par la logique, celle de la cause et des effets : *Ah Monsieur, reprit l'autre aussitôt, tout ce qu'on ferait dans cette vie, si seulement on pouvait être bien certain que cela ne tire pas à conséquence, comme vous dîtes si justement ! Si seulement on était assuré que cela n'engage à rien…*[414]

Lafcadio ne peut conclure qu'à l'impossibilité de l'acte libre ; il avoue à Geneviève : *je ne suis plus libre et plus digne de vous aimer ?*[415]

Ainsi, le chemin de Lafcadio est symétriquement opposé à celui de Raskolnikov. Si l'on admet qu'un crime immotivé, gratuit est un acte libre, on peut être amené à réfléchir sur le lien entre liberté et gratuité chez les deux auteurs. Entre Gide et Dostoïevski, il y a donc un grand écart de conception quant à la liberté de l'acte.

L'acte de Raskolnikov comme l'acte de Lafcadio ne semble pas être un pur fruit de la volonté. Leur soif de puissance échoue, puisque les deux personnages se révèlent être déterminés. Leur acte est dans les deux cas semble accompli sous le poids d'une fatalité, d'un déterminisme : c'est le décompte du temps qui les pousse à agir. Et ce compte, différent certes de celui de l'argent, désactive la gratuité de leur geste, en tant qu'affirmation de la liberté.

Raskolnikov dans *Crime et Châtiment* est poussé à tuer par le temps qui passe et l'enchaînement des concours de circonstances. Le temps est extrêmement resserré dans l'œuvre : Raskolnikov tue dès le troisième jour et l'action ne dure que quatorze jours en tout. Ce sont des enchaînements temporels qui poussent Raskolnikov au crime. Raskolnikov a conscience de l'imminence de l'action : *Il était clair que, maintenant, le temps n'était plus à l'angoisse, à la souffrance passive, aux pures réflexions sur le fait que ces questions fussent insolubles, il fallait obligatoirement faire quelque chose et, ce, là, tout de suite, le plus vite possible*[416]. La répétition de l'adverbe *maintenant* sonne comme un couperet. Le crime est le fruit d'une série de coïncidences : la rencontre au cabaret : *Cette coïncidence lui sembla toujours singulière. Cette conversation insignifiante, entre deux parties de billard, eut pour lui une influence décisive comme tout le développement de cette affaire : comme si,*

---

[413] A. Gide, *Op. cit*, Livre V, chapitre 7, p. 244.
[414] *Idem*, Livre V, chapitre 4, p. 224.

[415] *Idem,* Livre V, chapitre 7, p. 247.
[416] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 4, p. 86.

*réellement, il y avait là une sorte de prédestination, d'indication*[417] ; puis le détour par la place aux foins où il apprend que la vieille sera seule chez elle le lendemain : *Il était toujours frappé par une circonstance qui au fond n'avait rien de très extraordinaire, mais qui lui semblait constamment ensuite avoir été une sorte de prédestination de son sort*[418]. Le héros semble prédestiné par la fatalité :

> *Il entra dans sa chambre comme condamné à mort. Il ne réfléchissait plus à rien du tout, il était incapable de réfléchir ; il avait ressenti soudain par tout son être qu'il n'avait plus aucune liberté de jugement, aucune volonté et que, soudain, tout était décidé définitivement*[419].

Le crime est également tributaire du temps : quand il va être sept heures, cela veut dire sept heures pour tout le monde. Pour Raskolnikov, cela signifie qu'il est temps d'agir. Avant l'action, Raskolnikov ne perçoit pas la durée : *quand il rentra chez lui, c'était déjà le soir, et donc, il avait bien marché pendant six heures. Quel chemin avait-il pris au retour, cela, il ne s'en souvenait pas du tout*[420]. Tant qu'il bâtit des théories, il vit en dehors du temps ; le Raskolnikov agissant entre dans le temps.

Il est intéressant de noter que l'autre acte gratuit, comme nous le verrons plus tard, celui de l'aveu est marqué par le chronométrage fatal. La première étape, celle de la lecture de la résurrection de Lazare, s'inscrit sous le joug temporel :

> *Je viens tard… Onze heures, déjà, il est ? demanda-t-il, toujours sans lever les yeux vers elle.*
>
> *Oh oui, il est, oui, marmonna Sonia. Oh oui, oui ! reprit-elle, se hâtant soudain, comme si c'était là pour elle toute l'issue pour son âme, ça vient de sonner chez les voisins… et j'ai entendu, moi aussi… oui !*[421]

La scène est chronométrée de minute en minute : *Il se passa une minute (…) Une autre minute passa (…) Cinq minutes passèrent (…) cinq minutes passèrent ou presque*[422]. Et le moment de l'aveu est également marqué par cette fatalité de l'imminence :

> *Il s'arrêta sur le seuil, songeur avec une question étrange : « est-ce qu'il faut le dire, qui a tué Lizavéta ? ». La question était étrange parce qu'il sentit soudain, à cet instant, que, non seulement il ne pouvait pas ne pas le dire, mais qu'il était même impossible de repousser cette minute, fût-ce pour un temps. Il ne savait pas encore pourquoi c'était impossible ; il l'avait*

---

[417] *Idem*, Livre I, chapitre 6, p. 124.
[418] *Ibid*, Livre I, chapitre 5, p. 113.
[419] *Ibid,* Livre I, chapitre 5, p. 116.
[420] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 206.
[421] *Ibid,* Livre IV, chapitre 4, p. 70.
[422] *Ibid,* Livre IV, chapitre 4.

*juste senti, et cette conscience torturante de son impuissance devant la nécessité l'écrasa presque complètement*[423].

Mais, il convient de noter que cette détermination n'est qu'apparente. C'est le personnage qui considère son acte comme le simple fruit de la fatalité : *Mais, ces derniers temps, Raskolnikov était devenu superstitieux. (…) C'est dans toute cette affaire que, par la suite, il eut tendance à voir une sorte d'étrangeté, de mystère, comme la présence d'il ne savait trop quelles influences et coïncidences particulières*[424]. Si le décompte temporel est effectué par le narrateur, c'est que le temps écoulé instaure le sentiment du déterminisme. Mais, la fatalité n'est qu'une question de perception.

*La marge est considérable entre l'acte libre et sa conscientisation et le héros bousculé a souvent l'impression d'être déterminé dans son choix par le temps que le romancier dans son réalisme cruel se refuse à abolir. La prise de conscience s'effectue lorsque le héros se raconte après coup ou lorsque le chroniqueur rédige la chronique rapprochée des événements par lui vécus*[425].

La fatalité est intérieure, c'est la fatalité du choix comme le laisse entendre le parallélisme entre le crime et l'aveu : *Cette minute, dans la sensation qu'il en avait, elle ressemblait terriblement à celle où il se tenait debout derrière la vieille, la hache déjà décrochée de sa boucle, et qu'il avait senti « qu'il n'y avait plus un seul instant à perdre.* [426] Notons que le narrateur insiste sur les verbes de perception.

Et alors que Raskolnikov, ayant croisé Svidrgaïlov dans la rue par hasard, est frappé par cette fatalité, Svidrigaïlov ironise : Pourquoi ne pas dire carrément que c'est un miracle!, puis rationalise cette rencontre par une analyse psychologique : *Cette taverne, c'est moi qui vous l'ai indiquée, et il n'y a pas le moindre miracle si vous êtes venu directement; je vous avais expliqué le chemin, je vous avais dit l'endroit, l'emplacement et les heures où j'étais susceptible de m'y trouver. (…) L'adresse s'est gravée dans votre mémoire machinalement*[427].

L'homme chez Dostoïevski se croit déterminé alors qu'il est libre fondamentalement ; et cette liberté de choix est terriblement difficile à assumer.

Lafcadio, quant à lui, est véritablement déterminé. Si son acte ne s'inscrit pas dans la durée, puisqu'il est décidé dans l'instant, Lafcadio se livre lui-même à un décompte particulier, se donnant ainsi au hasard et à la fatalité.

---

[423] *Ibid,* Livre V, chapitre 4, p. 229.
[424] *Ibid*, Livre I, chapitre 6, p. 118.
[425] J. Catteau, *Op. cit.,* p. 472.
[426] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 4, p. 234.
[427] *Idem*, Livre VI, chapitre 3, p. 332.

Il est tout d'abord intéressant de noter que Lafcadio tue alors qu'il est dans un train, le train ayant toujours été le symbole de la fatalité de la vie, du destin. Et ce particulièrement dans la littérature russe, si l'on songe à Anna Karénine ou au Docteur Jivago.

Lafcadio ne tue pas dans un instant de toute-puissance ; bien au contraire, il est incapable de décider, d'agir et se livre au hasard, au destin. Il ne tuera que si un feu apparaît au loin dans la campagne avant qu'il ait eu le temps de compter jusqu'à douze. L'écoulement temporel, et plus particulièrement son décompte, sont à l'origine du crime : *Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence : Une ; deux ; trois ; quatre ; (lentement ! lentement !) cinq ; six ; sept ; huit ; neuf… Dix, un feu…*[428] Et Amédée est précipité hors du train.

Après avoir commis son acte, Lafcadio continue à se faire diriger par le destin. Il hésite à descendre du train : encore une fois, c'est le chiffre qui décidera pour lui. Mais, alors que Lafcadio tente enfin de faire un acte libre, de se libérer de la nécessité, il retombe sous le joug du destin :

> *Mais par-dessus tout, il avait l'indécision en horreur, et gardait depuis nombre d'années, comme un fétiche, le dé d'un jeu de tric-trac que dans le temps lui avait donné Baldi ; (…) « Si j'amène six, se dit-il en sortant le dé ; je descends ! » Il amena cinq. « Je descends quand même… ».*

Pourtant, il ne descend pas et conclut : *Le dé l'avait bien dit : je ne dois pas descendre ici*[429].

Tous les personnages de la sotie gidienne sont marqués par ce déterminisme et ne sont pas libres. Il convient ainsi de noter le parallélisme entre ces trois phrases, caractérisées par la forme passive du verbe et le jeu sur la sémantique de la vocation :

> *L'an 1890, sous le pontificat de Léon XIII, la renommée du docteur X…, spécialiste pour maladies d'origine rhumatismale, appela à Rome Anthime Armand-Dubois, franc-maçon*[430] *; La comtesse Guy de Saint-Prix, sœur puînée de Julius, que la mort du comte Juste-Agénor avait brusquement appelée à Paris*[431] *et Vers cette époque, un important congrès de sociologie rappelait à Rome le comte Julius de Baraglioul*[432]*. Lafcadio commente: Belle collection de marionnettes (…)*[433].

Ainsi, Gide en conclut à l'impossibilité de l'acte libre, tout être étant irrémédiablement déterminé, pris dans l'engrenage des hasards et de la fatalité. Il ne croit pas à l'acte gratuit :

---

[428] A. Gide, *Op. cit*, Livre V, chapitre 1, p. 195.
[429] *Idem*, Livre V, chapitre 2, p. 197-198.
[430] *Ibid,* Livre I, chapitre 1, p. 9.
[431] *Ibid,* Livre III, chapitre 1, p. 93.
[432] *Ibid,* Livre III, chapitre 4, p. 122.
[433] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 1, p. 188.

*Même je tiens celui-ci pour parfaitement impossible à concevoir, à imaginer. Il y a toujours une motivation à toute chose ; mais j'entends par acte gratuit un acte dont la motivation n'est pas apparente, et qui présente les caractères du désintéressement. Un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit*[434].

Et c'est ce qu'affirme Julius, qui a cru un instant à l'acte gratuit : *D'abord il n'y a pas de crime sans motif.*[435] L'acte gratuit n'existe que comme négation de toute motivation extérieure. Dans sa première lettre sur les faits-divers, il concluait : *L'homme agit soit en vue de, et pour obtenir… quelque chose ; soit simplement par motivation intérieure ; de même celui qui marche peut se diriger vers quelque chose, ou simplement avancer sans autre but que de progresser, de « pousser de l'avant »*. Pour Gide, c'est cette motivation intérieure qui est essentielle. Et c'est cette distinction que Julius établit : *Je ne veux pas de motif au crime ; il me suffit de motiver le crimine*[l436], puis ajoute :

*Voici : un être d'inconséquence ! c'est beaucoup dire… et sans doute cette apparente inconséquence cache-t-elle une séquence plus subtile et cachée ; l'important c'est que ce qui le fasse agir, ce ne soit plus une simple raison d'intérêt ou, comme vous dîtes ordinairement : qu'il n'obéisse plus à des motifs intéressés*[437].

Il est impossible de sortir de la motivation et de l'ordre logique des causes – conséquences :

*Il n'est pas d'acte, si absurde ou préjudiciable, qui ne soit le résultat d'un concours de causes, conjonctions et concomitances ; et sans doute est-il peu de crimes dont la responsabilité ne puisse être partagée, et pour la réussite desquels on ne soit mis à plusieurs, fût-ce sans le vouloir ou le savoir. Les sources de nos moindres gestes sont aussi multiples et retirées que celles du Nil, affirme-t-il*[438].

Germaine Brée conclut :

*L'acte de Lafcadio peut être immotivé raisonnablement ; il est explicable : à sa base, il y a une confusion de deux ordres de valeurs. Mais cet acte est gratuit en ce qui concerne Fleurissoire, comme les actes d'Anthime le sont pour les rats. « Gratuits » seraient donc les événements que l'on subit par hasard, par un enchaînement de faits que l'on ne peut saisir : la guérison d'Anthime, la mort de Fleurissoire. L'ironie gidienne, avec sa démarche souple, ici opère. Cette gratuité est la seule que ces personnages n'acceptent pas : c'est elle qu'ils tentent de réduire à l'explicable, de justifier. En revanche, la gratuité de l'intention n'existe pas, le crime de Lafcadio le montre. (…) L'idée de la gratuité le saisit : de la gratuité morale, du crime immotivé. Lafcadio conséquent alors avec lui-même en apparence passe en réalité*

---

[434] H. Futchinson, *Op. cit.*, p. 389.
[435] A. Gide, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 3, p. 211.
[436] *Idem,* Livre V, chapitre 3, p. 205.
[437] *Ibid,* Livre IV, chapitre 7, p. 175.
[438] P. Lafille, *Op. cit.*, p. 131.

*inconsidérément d'un plan à l'autre. De la gratuité de fait de l'existence, il conclut à la gratuité morale des gestes humains. Immédiatement, il met son idée à l'épreuve*[439].

## 2.2 LE DESACCORD : LA QUESTION DE LA CULPABILITE ET DE LA REDEMPTION.

Ainsi, la notion de crime immotivé pose chez Gide comme chez Dostoïevski la question essentielle de la gratuité, de la liberté. Et leur perception en est radicalement opposée.

Si la principale similitude entre *Crime et Châtiment* et *Les Caves du Vatican* réside dans le motif de l'acte gratuit, on observe également un parallèle entre les deux fins des ouvrages. Gide clôt son roman en écho évident à l'œuvre de Dostoïevski. *Crime et Châtiment* se termine par ces mots :

> *Mais là commence une nouvelle histoire, l'histoire du renouvellement progressif d'un homme, l'histoire de sa progressive régénérescence, de son passage progressif d'un monde à l'autre, celle de son entrée dans une réalité nouvelle et jusqu'alors entièrement insoupçonnée. Cela pourrait faire le thème d'un nouveau récit, mais notre récit présent touche à sa fin*[440].

Et Gide pastiche cette fin : *Ici commence un nouveau livre. O vérité palpable du désir ! tu repousses dans la pénombre les fantômes de mon esprit* [441].

### 2.2.1 Des excipits contrastés : du châtiment à la jouissance.

Après le crime se pose en effet dans les deux ouvrages la question de la rédemption, de la culpabilité et de l'aveu. Là encore, Dostoïevski et Gide nous présentent des conceptions très éloignées.

Si *Crime et Châtiment* s'ouvre sur le crime et se déploie autour du long processus de l'aveu, *Les Caves du Vatican*, au contraire aboutissent au crime. Raskolnikov s'inscrit dans une logique de la rédemption, qui, en ce qui concerne Lafcadio, reste en suspens. Si l'histoire de Raskolnikov est celle d'une transgression, d'un péché qui sert à mettre en évidence la lente montée vers la confession du crime et la régénération du héros, celle de Lafcadio est

---

[439] G. Brée, *Op. cit.*, p. 284.
[440] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Épilogue, chapitre 2, p. 475.
[441] A. Gide, *Op. cit.,* Livre V, chapitre 7, 249.

inversement une montée vers le crime, et le héros refusera toute idée religieuse de confession et de régénération.

Pour Dostoïevski, l'erreur essentielle de Raskolnikov, sa faute, consiste à avoir tué pour une idée, à s'être coupé de la réalité et de sa foi : il s'est enlisé dans sa passion de l'idée. Dans *Crime et Châtiment*, l'intellect a une dimension diabolique : *Dostoïevski fait habiter le diable, non point tant dans la région basse de l'homme – encore que l'homme entier puisse devenir son gîte et sa proie – que dans la région la plus haute, la région intellectuelle, celle du cerveau*[442]. Les questions « qu'est-ce que l'homme ? que peut un homme ? » sont dangereuses puisqu'elles éloignent l'homme de sa foi instinctive. L'homme de l'idée est celui qui s'est coupé de son âme russe, celui qui est déraciné. Et Raskolnikov porte bien son nom : le raskol, le schisme, c'est bien cette dualité de son âme coupée en deux, entre un sens puissant de la tradition et un penchant intellectuel marqué.

Par là même, Dostoïevski s'inscrit dans les polémiques de son temps, lutte à travers la figure de Raskolnikov contre les rationalistes occidentaux. Entre 1842 et 1849, Dostoïevski a été attiré par ce socialisme rationaliste, par cette mouvance occidentaliste. Sous l'influence de Bielinski, il s'est engagé dans la lignée d'Engels, de Jules Simon, de Fourier, d'Owen. Dans le débat opposant occidentalistes et slavophiles, il s'amusait à ridiculiser ces derniers. Pour les slavophiles, la Russie possédait dans tous les domaines des caractères originaux : elle avait joué son rôle dans l'histoire ; elle possédait le mir et l'artele, c'est-à-dire la commune rurale et la coopération spontanée, qui la préservaient de la formation d'un prolétariat ; elle avait son régime autocratique, où le monarque seul était chargé de la fonction politique. Ils en déduisaient que, contrairement à l'Occident, dans l'avenir, sa marche vers le progrès s'accomplirait sans révolutions. Les slavophiles n'étaient pas tous des conservateurs, mais tous reprochaient à Pierre le Grand d'avoir imité l'Occident, sans discernement. Ils étaient tous religieux et attachés à l'Église orthodoxe, dans laquelle ils trouvaient un accord parfait entre les deux principes de la liberté de la conscience et de l'autorité traditionnelle. Bielinski au contraire appartenait au camp des occidentalistes : pour ceux-là, la Russie était seulement en retard sur l'Occident, et passerait fatalement par les mêmes phases que lui, avant d'arriver, par la révolution, au socialisme. Dostoïevski, derrière ces derniers, s'engage dans le nouveau cercle de Pétrachevski, ce qui le condamnera au bagne pendant quatre ans, de 1850 à 1854. C'est au bagne que Dostoïevski va renouer avec la tradition russe, avec la foi populaire, qu'il

[442] Gide, *Dostoïevski*, p. 189-190.

avait connue dans sa plus tendre enfance, lorsqu'il assistait aux offices du samedi soir et du dimanche, lorsqu'il faisait les pèlerinages à la Trinité Saint-Serge… À son retour du bagne, il s'engagera différemment dans les débats contemporains et notamment dans son journal *Le Temps* : l'opposition entre occidentalistes et slavophiles, entre matérialisme et idéalisme, entre athéisme et spiritualisme…

Dostoïevski va exposer sa théorie principale, celle de l'enracinement ou *potchvennitchestvo*, fondée sur le principe de la réconciliation entre la civilisation et le principe populaire, sur la nécessité de combler le fossé ouvert par Pierre le Grand entre la classe instruite et le peuple, et sur l'affirmation, secrètement panslaviste, que l'idée russe sera peut-être la synthèse de toutes les idées que l'Europe développe dans ses diverses nationalités. L'intellectuel rationaliste qui se bat pour des réformes à l'occidentale, dans la lignée de Pierre le Grand, doit renouer avec sa terre russe, avec la primauté de l'intuition sur l'intellectualisme, avec la valeur indiscutée de la foi.

Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski se livre à une critique acerbe de ces intellectuels, de ces *mystérieux progressistes, nihilistes, accusateurs, etc*[443]. Il fait allusion indirectement à l'œuvre de Tchernychevski *Que faire ?* : *Demain soir, je l'emmène en promenade ! décida Razoumikhine, dans le parc Youssoupov, et, après, on passe au* Palais de Cristal[444]. L'image utilisée comme allégorie du socialisme par Tchernychevski, cet *édifice de fonte et de verre* auquel rêve Vera Pavlovna, devient le nom d'un simple cabaret ! En effet, cet ouvrage pamphlétaire, sous forme de roman, résumait alors toute la pensée positiviste: avec ce livre, le socialisme s'introduisait dans les relations entre les sexes, dans la nourriture, dans les vêtements, dans le logement. L'homme nouveau ne devait croire qu'à la science, à la raison, à l'intérêt bien entendu, ce qui ne l'empêchait pas de se dévouer sans réserve à la cause du peuple travailleur et d'être exigeant pour lui-même comme pour les autres jusqu'à l'ascétisme. Le matérialisme était sa religion, il prônait l'athéisme.

Lébéziatnikov incarne cet homme nouveau et Dostoïevski en dresse un portrait caricatural : *Malgré toutes ces qualités, Andreï Sémionovitch était, de fait, assez stupide. S'il avait adhéré au progrès et à ces « jeunes générations qui sont les nôtres », c'était par passion*[445]. C'est une des rares fois que le narrateur se permet un jugement aussi virulent sur son personnage. Il expose des idées étranges. Il revendique l'utilité comme valeur absolue :

---

[443] DostoÏevski, *Op. cit.,* Livre V, chapitre 1, p. 154.
[444] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 234.
[445] *Idem*, Livre V, chapitre 1, p. 156.

*Est noble tout ce qui est utile à l'homme ! Je ne comprends qu'un seul mot : le mot utile !*[446]. Il renie toutes les valeurs d'amour, tous les sentiments ; ainsi, l'homme ne doit pas posséder sa femme : il conseille, par exemple, *de ne pas déranger Dounietchka si celle-ci, dès le premier mois de son mariage, se mettait en tête de se trouver un amant*. Il prône le rêve socialiste de la vie en commune et exprime son *désir de contribuer à l'établissement prochain et, pour ainsi dire, immédiat d'une nouvelle commune quelque part dans la rue aux Marchands*[447]. Mais non seulement, les sujets de débat de ces socialistes sont dérisoires : la question du baisemain…, mais ils en viennent à interpréter et dénaturer le comportement des autres ; pour Lébéziatnikov, Sonia en se prostituant se révolte contre l'ordre social : *Quant à Sofia Sémionovna en tant que personne, à l'heure actuelle, je considère ses actions comme une protestation énergique et incarnée contre la structure de la société et c'est la raison pour laquelle je la respect profondément ; même, ça fait plaisir de la voir !*[448] Ses propos en deviennent indécents, d'autant que Loujine en dévoile les contradictions : il fait l'éloge de la prostitution, mais il exclue Sonia de son logement. Pour Dostoïevski, ces extrémistes ont rompu avec leurs sentiments, avec leur pays, avec leur foi au profit d'une passion de la logique. Mais cette logique est faite aux dépens de l'être humain. Razoumikhine, l'homme russe, l'amoureux, critique cette théorie du mépris de la vie. Il s'énerve face à Zamiotov :

> *Les principes ! … toi, tu tiens sur tes principes comme sur des ressorts ; tu n'oses même pas faire un geste comme tu veux. (…) Vous, là, les abrutis progressistes, vous ne comprenez rien à rien ! Vous n'avez pas de respect pour vos voisins, et pas plus pour vous-mêmes…*[449]

Pour l'homme nouveau, l'intellect a fait table rase des sentiments, tout comme l'athéisme a pris la place de la foi. Au culte de Dieu s'est substitué le culte de l'individu. Lébéziatnikov fait profession de foi d'athéisme et intime à Loujine *de ne pas baptiser ses enfants à venir*. Dans cette génération nouvelle, la science et le rationalisme ont pris le pas sur la foi :

> *Si par exemple on me disait jusqu'à présent : « Aime ton prochain » et que, moi, je l'aimais, qu'est-ce que cela donnait ? (…) cela donnait que je déchirais mon manteau en deux, je partageais avec mon prochain, et nous restions tous les deux à moitié nus (…) La science, elle, nous dit : aime-toi d'abord toi-même, avant les autres, car tout au monde est basé sur l'intérêt individuel. Si tu t'aimes toi-même, tu arrangeras tes affaires comme il faut et ton manteau restera intact. Quant à la vérité économique, elle ajoute que plus la société compte d'affaires individuelles bien arrangées et, pour ainsi dire, de manteaux intacts, plus ses bases*

---

[446] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 168.
[447] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 157.
[448] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 163.
[449] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 236.

*sont solides et mieux s'établiront les affaires communes. Ainsi, donc, en acquérant uniquement et exclusivement pour soi, par là même j'acquiers, pour ainsi dire, pour tout le monde, et je fais en sorte que mon prochain reçoive un peu plus qu'un manteau déchiré*[450].

Cette frénésie du rationalisme et de l'utilitarisme est associée à l'occidentalisme. Elle a quelque chose de diabolique. Et c'est ce que la ville de Saint-Pétersbourg incarne. Cette ville, bâtie à l'occidentale, dans une organisation toute rationnelle, a été construite aux dépens de milliers de vies humaines pour répondre au désir tout-puissant d'un individu, Pierre le Grand. Lorsque Raskolnikov l'observe, il constate : *C'est une espèce de froideur inexplicable qui se dégageait pour lui de ce panorama magnifique ; un esprit muet et sourd qui emplissait pour lui ce tableau somptueux…*[451] La référence au texte biblique est ici discrète, mais elle était explicite dans les notes préparatoires de l'automne 1865, où les deux termes étaient entre guillemets : *De tout ce panorama se dégage un esprit muet et silencieux, un esprit « muet et sourd »*. L'auteur fait ici référence à l'Évangile de Saint Marc : *Jésus, voyant qu'une foule affluait, menaça l'esprit impur en lui disant : « esprit muet et sourd, je te l'ordonne, sors de lui (de l'enfant) et n'y rentre plus*, Marc 9, 25. L'esprit enferme l'enfant, le rend incapable de s'ouvrir à l'écoute, d'accueillir les dons de Dieu et d'y répondre.

Ces hommes nouveaux, rationalistes, matérialistes et individualistes, sont prisonniers de leurs raisonnements et ont rompu avec la tradition, avec l'âme russe : *En un mot, nous avons brûlé les ponts avec le passé, et cela, à mon avis, c'est déjà une grande chose*[452]. Ce sont des déracinés, comme Raskolnikov. Lorsque ce dernier assiste, indifférent, au suicide d'une femme, le narrateur note : *Son cœur était vide et sourd. (…) Une apathie complète avait pris toute la place*[453]. Et plus loin, lorsqu'il hésite à aller au poste : *Mais rien ne lui répondit de nulle part ; tout était sourd et mort, comme les pierres sur lesquelles il marchait, mort pour lui, pour lui seul…*[454] Raskolnikov, dans le culte passionné de la raison, s'est coupé de l'humanité, de la vie, de la foi, de ses sentiments. Il est prisonnier de son intellect et réalise avec effroi : *Je n'ai pas tué un être humain, j'ai tué un principe ! Le principe, bon, je l'ai tué, mais, pour franchir, je n'ai rien franchi, je suis resté sur l'autre bord… J'ai su faire une seule chose, c'est tuer*[455].

---

[450] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 262.
[451] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 205.
[452] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p. 261.
[453] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 298.
[454] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 305.
[455] *Ibid*, Livre III, chapitre 6, p. 471.

Cette logique rationaliste représente un danger pour Dostoïevski. Ce sont de tels raisonnements qui ont poussé Raskolnikov à observer l'humanité d'un point de vue scientifique, à établir une statistique entre les hommes extraordinaires et ordinaires et à mépriser la vie humaine dans un délire de toute-puissance. Son affirmation , *J'ai tué pour moi, pour moi tout seul*[456], l'inscrit dans la lignée de ce culte de l'individu. Razoumikhine exprime d'ailleurs face à Loujine les risques d'un tel raisonnement, qui porte aux nues la logique du « tout est permis » : *Poussez les grands discours que vous venez de nous faire jusqu'à leurs conséquences, la conclusion sera qu'on a le droit d'assassiner les gens…*[457]

Progressivement, Raskolnikov, le déraciné, va se repentir et renouer avec sa foi, avec la terre russe, avec les traditions, incarnées par Sonia. Car la foi est supérieure à la raison.

> *La vérité sur le monde n'est accessible que par le dualisme gnoséologique qui nous permet d'accorder nos sentiments et nos jugements, de nous soumettre volontairement aux lois de la nécessité pour accéder à la connaissance de l'Absolu. Cette forme supérieure de connaissance est la foi*[458].

L'esprit seul aboutit à la catastrophe ; porté par la sensualité, il est la passerelle d'accès à la foi. Le rêve de Raskolnikov au bagne exprime ce caractère diabolique de l'esprit :

> *Malade, il avait rêvé que le monde entier était condamné à subir une sorte de plaie d'Egypte, terrible, inouïe, jamais vue, qui venait du fin fond de l'Asie jusqu'en Europe. Tout le monde devait mourir, sauf quelques-uns, un très petit nombre, les élus. On vit paraître de nouvelles trichines, des êtres microscopiques qui pénétraient dans le corps des gens. Mais ces êtres, ils étaient des esprits, doués d'intelligence et de volonté. Les gens qui les prenaient en eux devenaient des fous, des possédés. Pourtant, jamais, jamais les gens ne se croyaient plus intelligents et plus inébranlables dans leur vérité que ceux qui étaient contaminés. Jamais ils n'avaient cru plus inébranlables leurs verdicts, leurs conclusions scientifiques, leurs convictions morales et leurs croyances. Des bourgades entières, des villes, des nations se faisaient contaminer et devenaient folles. Les hommes vivaient tous dans l'inquiétude, ils ne se comprenaient plus, chacun pensait qu'il était le seul à détenir la vérité et se torturait en regardant les autres, se frappait la poitrine, pleurait et se tordait les bras. On ne savait ni qui juger ni comment juger, on n'arrivait pas à s'entendre sur ce qu'il fallait entendre par le bien et le mal. On ne savait pas qui accuser, qui justifier. Les gens s'entretuaient dans une espèce de rage absurde. (…) Toute vie se perdait*[459].

Pour Dostoïevski, le fanatisme de l'idée, la rupture avec la religion du cœur et de la vie, est dramatique. Et là réside la faute essentielle de Raskolnikov : ce déraciné va progressivement se repentir.

---

[456] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 251.
[457] *Ibid*, Livre II, chapitre 5, p.267.
[458] P. Lamblé, *Op. cit.*, p. 184.
[459] *Ibid*, Épilogue, chapitre 2, p. 468-469.

Là réside une grande différence entre Raskolnikov et Lafcadio. Lafcadio n'est pas un intellectuel, il est simplement dans un état de révolte intuitive.

> *Raskolnikov est déchiré entre sa sensibilité russe et le rationalisme occidental. (…) Or, cette dualité d'esprit, si fondamentale chez Raskolnikov, n'est pas du tout développée en Lafcadio dont ni le tempérament, ni le fond intellectuel ne rendent cette dualité possible. Lafcadio est un cosmopolite. Dans ce qu'il est et dans ce qu'il représente, il est loin de Raskolnikov dont le sens puissant de la tradition s'oppose à un penchant intellectuel marqué. On ne peut parler d'intellectualisme à propos de Lafcadio. Il est païen plutôt que moderne, et sa révolte contre la société n'est pas enracinée dans une conviction intellectuelle, mais relève du caprice ou de l'impulsion. C'est par révolte que Lafcadio exprime sa nature. (…) Par sa révolte, Raskolnikov renie sa nature et provoque un terrible conflit en lui-même. Le meurtre laisse Lafcadio sans réel conflit intérieur. S'il est troublé à la fin, il ne se fait pas illusion avec l'idée qu'en se livrant, il regagnera la paix de l'esprit* [460].

La théorisation de son acte est postérieure à l'acte ; ce n'est que lors de sa rencontre avec Julius, qu'il va exposer ses idées sur l'inconséquence. Il agit par hasard, par impulsion : *En un instant, sa résolution fut prise*[461].

Et Gide, à l'inverse de Dostoïevski, prône le déracinement, qui incarne pour lui la liberté ; l'absence d'attaches est positive. Dès la parution des *Déracinés* en 1897, Gide eut l'occasion de combattre la thèse barrésienne de l'enracinement de l'individu dans sa terre et parmi ses morts ; on peut rappeler cette apostrophe fameuse : *Né à Paris, d'un père uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ? J'ai donc pris le parti de voyager*[462]. Il accepte, et cherche à instaurer en lui un déracinement générateur d'originalité. *Est-ce ma faute à moi si votre Dieu prit si grand soin de me faire naître entre deux étoiles, fruit de deux sangs, de deux provinces et de deux confessions ?*[463] Pour Gide, l'essentiel est d'affirmer son être propre, sa personnalité et non pas de renouer avec ses racines. Il écrit dans les *Nouvelles nourritures* : *Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait ! Je me dresse nu sur la terre vierge, devant le ciel à repeupler*[464]. Lafcadio affirme sa liberté en tant qu'il rejette ses attaches, qu'il est un bâtard et un cosmopolite. Il est le rejeton d'une multiplicité d'hommes, de ses oncles : l'Allemand Heldenbruck, le Polonais Wladimir Bielkowski, l'Italien, Ardengo Baldi, l'Anglais Fabian Taylor, puis le Français, marquis de Gesvres. Il a grandi en Roumanie à Bucarest et vit à Paris. Il est donc issu de cultures

---

[460] Carl Niemeyer « Raskolnikov et Lafcadio ». *Modern Fiction Studies*, IV, n°3, Autumn 1958, p. 253-261
[461] Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre II, chapitre 4, p. 63.
[462] C. Martin, *Op. cit.,* p. 17.
[463] *Idem*, p. 17.
[464] M. Beigbeder, *Op. cit.*, p. 80.

différentes, parle cinq langues couramment et a reçu des éducations diverses et variées. Son déracinement fait son originalité.

Il y a donc un écart fondamental entre Dostoïevski et Gide. Alors que Raskolnikov marche progressivement vers la rédemption, Lafcadio s'en tient aux délices de la transgression. *Alors que pour Dostoïevski, les normes de Dieu, d'âme russe, de conscience populaire existent et permettent de mesurer la transgression (...), celle de Lafcadio demeure à l'état brut : elle n'est pas péché, tout au plus erreur, et aucune récupération n'est possible*[465].

Plusieurs éléments parallèles montrent l'écart entre Raskolnikov et Lafcadio, notamment en ce qui concerne leur sentiment de culpabilité. Avant le passage à l'acte, les deux personnages rêvent. Raskolnikov fait un rêve plein de pitié et d'indignation contre la brutalité humaine : une petite jument se fait cruellement abattre. À l'inverse, Lafacdio se rappelle du plaisir de la transgression : lorsque de nuit, en cachette, il est descendu avec son oncle Wladi boire un verre de tokay. Le rêve de Raskolnikov apparaît comme un pressentiment, une allégorie du crime à venir et révèle la culpabilité du héros, alors que le rêve de Lafcadio le pousse à agir par simple plaisir. De même, lorsqu'un inconnu dans la rue traite Raskolnikov d'assassin, il en est transi d'effroi, alors que lorsque Protos révèle à Lafcadio qu'il est entouré de membres du Mille-Pattes qui connaissent son acte, celui-ci hausse les épaules. Devant l'objectivation de son crime, Raskolnikov s'effondre ; Lafcadio ne comprendra le sens du sien que lorsque le monde se fermera devant lui.

Le parallèle entre les deux fins révèle en réalité leur profonde différence. Le livre à venir pour Dostoïevski narrerait la régénération de Raskolnikov, alors que pour Gide il serait une simple ode à la vie, effaçant les *fantômes* de l'esprit, métaphores de la culpabilité. Alors que Raskolnikov doit avouer pour être puni et pardonné, Lafcadio peut échapper au châtiment pour vivre sans culpabilité : son aveu reste en suspens.

Raskolnikov renoue progressivement avec la vie par le biais de la rédemption. La confession publique est le seul moyen de retrouver la communauté des hommes, le peuple russe et de renoncer à la solitude infernale de l'esprit. Sonia lui conseille : *Relève toi ! (...) Va, tout de suite, à la minute, mets-toi à un croisement, incline toi, embrasse d'abord la terre que tu as souillée, et puis, incline-toi devant le monde entier, aux quatre directions, et dis, à*

[465] C. Nemeyer, *Op. cit.*, p. 260.

*haute voix : « J'ai tué ! » Alors, Dieu t'enverra la vie, une nouvelle fois*[466]. Le croisement est essentiel car il mime le signe de la croix, du supplice, et le baiser à la terre russe signe la réconciliation de Raskolnikov avec ses racines : *D'un coup, tout s'adoucit en lui, et les larmes jaillirent. Tel qu'il était, d'un bloc, il tomba sur la terre… Il se mit à genoux au milieu de la place, s'inclina jusqu'à terre et embrassa cette terre sale avec délice, avec bonheur. Il se leva et s'inclina une deuxième fois*[467]. Ainsi, au dernier chapitre, par cet acte d'amour, Raskolnikov renoue avec la terre et le peuple russes.

Ce n'est pas un hasard si progressivement la foule acquiert une place plus grande dans l'univers de Raskolnikov. Lorsque Raskolnikov revit en rêve l'assassinat de la vieille, il observe que *le vestibule était plein de gens (…) partout, des gens, tête contre tête, et tous à regarder, mais tous cachés, et qui attendent, et ne disent rien*[468]. Car Dostoïevski idéalise le peuple russe, qui est pour lui l'incarnation de la foi pure, affective et non intellectuelle. C'est lors de son séjour au bagne qu'il a renoué avec l'orthodoxie, et c'est le peuple qui l'a ramené auprès de Dieu ; il écrit dans son journal de 1880, *par le peuple, je le reçus de nouveau dans mon cœur*.

L'aveu permettra à Raskolnikov de briser la solitude. Le besoin de l'aveu le tiraille et il ne cesse de multiplier les aveux muets (dans le couloir avec Razoumikhuine) ou hypothétiques, au cabaret avec Zamiotov . L'aveu est d'abord fait au conditionnel : *Voilà comment j'aurais agi ; j'aurais pris l'argent et les objets et, dès que je serais sorti de là-bas, tout de suite, sans m'attarder nulle part, je serais allé quelque part dans un endroit désert*[469], puis muet :

> *Il se pencha vers Zamiotov, le plus près possible, et remua les lèvres, sans rien prononcer ; cela dura bien une demi-minute ; il savait ce qu'il faisait, mais il ne pouvait pas se retenir. Un mot terrible, comme le crochet de l'autre jour, sautait littéralement sur ses lèvres : ça devait casser, là, maintenant ; là, maintenant, il suffisait de l'enlever, là, maintenant – ce mot, le dire !*[470]

Et l'aveu reste à l'état de question : *Et si c'était moi qui avais tué la vieille et Lizavéta ?*[471] De même, il avoue indirectement son crime à Sonia, il veut qu'elle *devine* et parle du criminel comme s'il s'agissait d'un autre, à la troisième personne. Ce n'est qu'aux dernières lignes du dernier chapitre que l'aveu sera prononcé au commissariat :

---

[466] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 4, p. 253.
[467] *Idem*, Livre VI, chapitre 7, p. 434.
[468] *Ibid*, Livre III, chapitre 6, p. 477.
[469] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 288.
[470] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 289.
[471] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 289.

*- C'est moi qui ai tué, l'autre jour, la vieille veuve de fonctionnaire avec sa sœur Lizavéta, à coups de hache, pour la voler.*

*Ilia Pétrovitch resta bouche bée. On accourut de partout. Raskolnikov répéta sa déposition……*[472]

L'aveu lui permet de renouer avec autrui, avec cette foule qui accourt, et de briser cette solitude tragique de l'esprit.

Raskolnikov doit renouer avec la vie, l'élément fondamental selon Dostoïevski. Cette vie est caractérisée d'un côté par la victoire de l'amour sur la raison, et de l'autre par le renoncement à l'individualité au profit de la communauté. Gide remarque :

*Cet état de joie que nous retrouvons dans Dostoïevski, n'est-ce pas celui-là même que nous propose l'Évangile ; cet état dans lequel nous permet d'entrer ce que le Christ appelait la nouvelle naissance ; cette félicité qui ne s'obtient que par le renoncement de ce qui est en nous d'individuel*[473].

Raskolnikov doit renouer avec l'amour pour retrouver Dieu. : *L'amour les avait ressuscités*[474]. Isaac le Syrien, l'un des théologiens, écrit dans son *Discours* :

*Quant à moi, je dis que ceux qui sont tourmentés en enfer le sont par les coups de l'amour. Qu'y a-t-il de plus amer et de plus violent que les tourments de l'amour ? Ceux qui sentent qu'ils ont péché contre l'amour portent en eux une damnation bien plus grande que les châtiments les plus redoutés*[475].

Raskolnikov pressent ce besoin de renouer avec la vie et de renoncer à la toute-puissance de l'esprit :

*Il ne savait pas où aller ; il n'y pensait pas ; il ne savait qu'une seule chose : « Tout ça, il fallait le finir le jour même, une fois pour toutes, là maintenant ; jamais il ne rentrerait chez lui, parce qu'il ne voulait plus vivre comme ça » Comment finir ? Par quoi finir ? Il n'en avait pas la moindre idée, et il ne voulait même pas y penser. Il repoussait toute pensée ; la pensée le torturait. Il sentait seulement et il savait qu'il fallait que tout change (…)*[476].

Le changement est imminent : Raskolnikov, après avoir tué, par mépris de l'homme et de la vie, réalise combien la vie lui est précieuse. Il s'écrie, en faisant référence au *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo :

*Où donc, se demandait Raskolnikov continuant sa route, où donc ai-je lu qu'un condamné à mort, une heure avant sa mort, raconte ou pense que s'il lui arrivait de vivre*

---

[472] *Ibid,* Livre VI, chapitre 7, p. 444.
[473] Gide, *Dostoïevski*, p. 204.
[474] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Épilogue, chapitre 2, p. 473.
[475] S. Salvestroni, *Dostoïevski et la Bible*, Paris : Lethielleux, 2004. p. 74.
[476] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre II, chapitre 6, p. 272.

*quelque part sur une hauteur, sur un rocher, et sur une terrasse si petite qu'il y aurait à peine la place d'y mettre ses deux pieds – alors qu'autour, ce serait des abîmes, l'océan, les ténèbres éternelles, la solitude éternelle, la tempête éternelle – et de rester comme ça, debout, sur un archine de surface, pendant toute sa vie, mille ans, l'éternité – eh bien, ce serait mieux de vivre comme ça, plutôt que de mourir dans une heure ! Oui, tout, mais vivre, vivre, vivre ! N'importe comment, vivre, vivre ! ça c'est une vérité !*[477]

Le premier pas du meurtrier vers la vie est son acte de dévouement envers un autre être humain, lorsque, prenant soin de Marmeladov mourant, *comme s'il s'agissait de son père.* Il vibre alors *de la sensation nouvelle, incommensurable du grand flux d'une vie nouvelle et puissante. Cette sensation pouvait ressembler à la sensation d'un condamné à mort à qui, soudain, sans qu'il ait pu s'y attendre on vient de lire sa grâce*[478]. Ce passage n'est pas sans évoquer l'épisode du Samaritain.

La lecture de la résurrection de Lazare est ici essentielle pour comprendre la résurrection de Raskolnikov. Sonia lit : *Jésus lui dit : je suis la résurrection et la vie ; celui qui croit en moi, s'il meurt, il revivra. Et tout homme qui vit et croit en moi ne mourra pas dans les siècles*[479].

*Ce que Jésus veut faire comprendre ici à Marthe, c'est qu'il n'est pas venu pour apporter la résurrection seulement à la fin des temps, mais déjà dans le présent, dans l'ici et maintenant de tout être humain qui vit et croit en Lui, quelle que soit sa condition, y compris la plus désespérée. Cela rappelle ce que Jean disait dans les premières lignes de son Évangile : la lumière et la vie sont déjà venues dans ce monde, elles sont ici, même si le monde ne les a pas reconnues*[480].

Raskolnikov ressuscite en tant qu'il tue une partie de l'élément démoniaque, rationaliste qu'il portait en lui. Paul Evdokimov explique dans *L'Orthodoxie* :

*Il n'existe point de saints parfaits, de même que, dans tout pécheur, il y a au moins quelques parcelles de bien : ce qui permet d'envisager, selon le père Serge Boulgakoff, une intériorisation de la notion de jugement : une séparation non pas entre les hommes, mais à l'intérieur de tout homme. De même, de ce point de vue, les paroles sur la destruction, l'anéantissement, la mort seconde se rapporteraient non pas aux êtres humains, mais aux éléments démoniaques qu'ils portent en eux. (…) L'épée divine pénètre les profondeurs humaines et opère la séparation qui révèle que ce qui fut donné par dieu comme don n'a pas été reçu et actualisé, et c'est ce vide qui constitue l'essentiel de la souffrance infernale : l'amour non réalisé, la tragique non-conformité entre l'image et la ressemblance*[481].

La renaissance de Raskolnikov en Sibérie est ici symbolique : l'événement résolutif pour la renaissance intérieure du protagoniste advient neuf mois après son arrivée au bagne,

---

[477] *Idem*, Livre II, chapitre 6, p. 278.
[478] *Ibid,* Livre II, chapitre 7, p. 325.
[479] *Ibid*, Livre IV, chapitre 4, p. 89.
[480] S. Salvestroni, *Op. cit.*, p. 81.
[481] *Idem*, p. 75.

dans les semaines qui précèdent et suivent Pâques : *Il resta à l'hôpital toute la fin du carême et la Semaine sainte*[482]. C'est bien une seconde naissance. En outre, il lui reste sept années à purger : *Au début de leur bonheur, à certains moments, ils étaient tous les deux prêts à croire que ces sept ans seraient comme sept jours*[483], comme la création. La terre devient une sorte d'âge d'or, un retour primitif à la Création :

> *Depuis la rive haute, un paysage s'ouvrait à perte de vue. Loin, par-delà la rivière, on entendait à peine une chanson. Là-bas, dans une steppe infinie et inondée de soleil, on distinguait, comme des points juste visibles, des yourtes de nomades. Là-bas régnait la liberté et vivaient d'autres hommes qui ne ressemblaient pas du tout à ceux d'ici, là-bas c'était comme si le temps lui-même s'était figé, comme si les siècles d'Abraham et de ses troupeaux se prolongeaient encore*[484].

La vie sur terre acquiert une sorte d'éternité, de liberté. Raskolnikov renoue avec la terre et par la même avec l'humilité, au sens étymologique. Il a appris à se connaître, il a pris conscience de sa faute et de sa culpabilité ; c'est ainsi qu'il s'est libéré.

> *À celui qui se connaît lui-même est donnée la connaissance du tout (…). Car se connaître soi-même est l'accomplissement de la connaissance de l'univers (…) dès lors que l'humilité règne dans ta conduite, ton âme t'est soumise et avec elle, tout te sera soumis. Car Dieu fait naître dans ton cœur la paix. Au contraire, si tu vis en dehors de l'humilité, tu seras toujours poursuivi non seulement par les passions, mais par les événements. La vraie humilité engendre la connaissance*[485].

Raskolnikov est ressuscité : *Mais il était ressuscité, il le savait, il sentait cela de tout son être renouvelé et, elle, elle ne vivait que de sa vie à lui!*[486] Il renoue avec l'amour et la foi, en s'agenouillant aux pieds de Sonia, figure christique : *Un bonheur infini s'illumina dans son regard; elle avait compris – et il n'y avait plus de doute dans son esprit – qu'il l'aimait, qu'il l'aimait à l'infini et que cet instant-là était enfin venu…*[487] La raison a fait place au bonheur de la sensation, à la vie :

> *Du reste, ce soir-là, il fut incapable de penser longtemps et constamment à quelque chose, de concentrer sa pensée; et puis, il n'aurait rien pu résoudre avec sa raison,; il ne faisait que sentir. La dialectique était partie, la vie était venue, et, dans sa raison, quelque chose de tout autre allait devoir s'élaborer*[488].

---

[482] Dostoïevski, *Op. cit.,* Épilogue, chapitre 2, p. 468.
[483] *Idem*, Épilogue, chapitre 2, p. 474.
[484] *Ibid*, Épilogue, chapitre 2, p. 471.
[485] S. Salvestroni, *Op. cit.*, p. 96-97.
[486] Dostoïevski, *Op. cit.*, Épilogue, chapitre 2, p. 473.
[487] *Idem*, Épilogue, chapitre 2, p. 472.
[488] *Ibid*, Épilogue, chapitre 2, p.474.

À l'inverse, chez Gide, le crime est le point d'aboutissement de l'œuvre : il a lieu au dernier livre tout comme Raskolnikov devenait meurtrier au premier livre. Le crime est une simple transgression, qui n'appelle ni rachat, ni culpabilité, ni remords. Comme dans *Crime et Châtiment*, le crime doit céder la place à la vie, mais cela n'implique pas un lent processus de rédemption.

Lafcadio ne doit pas renouer avec les hommes par l'amour. Si après sa confession, le livre se termine par le récit d'un acte d'amour entre Geneviève et Lafcadio, *nos deux amants*, le narrateur brise rapidement le charme de l'union : *Il sera temps que Geneviève le quitte*[489]. Lafcadio doit s'affirmer seul, en tant qu'individu et non pas dans l'amour de l'autre.

L'aveu pour Lafcadio n'est pas le moyen de briser une solitude infernale ; c'est une nouvelle prise de risque, une nouvelle tentative de provoquer le destin et de jouir de sa transgression : *Volontiers, comme il faisait naguère aux échecs, il eût donné la tour à l'adversaire, et, comme si l'événement tout à coup lui faisait le gain trop facile et désintéressait tout son jeu il sentait qu'il n'aurait de cesse qu'il n'eût poussé plus loin le défi*[490]. Et celui qui reçoit l'aveu est incapable de compassion ; il n'entre pas en communion avec le criminel ; l'unique préoccupation de Julius est son ongle cassé, le décalage de sa réaction étant souligné par les archaïsmes et le style soutenu : *C'était une froissure transversale qui ternissait dans toute sa largeur le ton carné du cabochon*. Le narrateur conclut : *le mal était irréparable*[491], jouant évidemment sur le double sens : le crime est-il irréparable ?

Si Sonia demande une confession publique à Raskolnikov pour racheter son crime, Geneviève propose une confession privée à Lafcadio : au-delà de la différence de religions, le monde de Dostoïevski présente une homogénéité en face du héros, tandis que le monde de Gide est dégénérescent et tous les accommodements y sont permis. À la religion publique s'oppose la conception d'une religion qui est une affaire personnelle. Le *repentir* face à l'Église n'est qu'une *commode soumission*. Ce n'est pas un acte de libération, c'est un acte rationnel ; et le narrateur conclut : *Geneviève a raison*[492].

Lafcadio hésite à se livrer. L'aveu reste en suspens, et le lecteur cesse progressivement d'y croire. Car c'est la vie qui doit triompher : *O vérité palpable du désir ; tu repousses dans la pénombre les fantômes de mon esprit*[493].

---

[489] A. Gide, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 7, p. 250.
[490] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 7, p. 241.
[491] *Idem*, Livre V, chapitre 7, p. 243.
[492] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 248.
[493] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 249.

Ainsi, Gide, comme Dostoïevski, termine son roman sur le triomphe de la vie face au crime, mais dans une perspective toute différente. La vie pour Dostoïevski est un long processus de rédemption, alors que pour Gide elle est une immédiateté.

### 2.2.2 Le sens caché : la religion de la souffrance ou celle du plaisir ?

Car pour Dostoïevski, nous sommes tous coupables et toute vie doit être une lente accession au pardon. Dans *Crime et Châtiment*, l'acte gratuit permet la prise de conscience de la dualité humaine et donc de sa culpabilité.

Pour Dostoïevski, comme nous l'avons déjà vu, la dualité intrinsèque à l'homme suppose une libre postulation de chacun de nous vers le mal. Nous sommes donc toujours potentiellement coupables. Dans *Les Frères Karamazov*, Aliocha reconnaît : *Chacun de nous est coupable devant tous pour tous et pour tout, et moi plus que les autres*[494]. La conscience humaine est fondamentalement une conscience coupable ; et la pensée dostoïevskienne s'inscrit dans une tradition chrétienne où le péché réside dans l'intention et au-delà dans la nature même de la volonté humaine. L*a culpabilité ne réside pas dans une faute particulière. (...) Toute faute, si petite soit-elle, révèle le caractère infiniment corrompu de la volonté*[495]. Raskolnikov s'écrie : *Mon Dieu quelle vérité ! L'homme est une ordure ! Et une ordure celui qui dit que c'est une ordure*[496].

Le meurtrier reste un être humain et c'est cette conscience de la dualité de chacun d'entre nous qui permet à Sonia d'enlacer Raskolnikov dans une étrange scène d'amour : *Tu es étrange, toi, Sonia – tu me prends dans tes bras, tu m'embrasses quand je viens de te dire ça*[497]. Par son baiser, elle cherche à apaiser la souffrance du meurtrier. Elle accepte aussi de se reconnaître coupable comme lui, même si son crime est en tous points opposé au sien. Le criminel n'est plus qu'un malheureux, car nous sommes tous coupables. Dans *Journal d'un écrivain*, Dostoïevski note que le peuple russe appelle le crime un malheur et le criminel un malheureux, « несчастный » :

---

[494] B. Breen, *Op. cit.,* p. 24.
[495] *Idem*, p. 29.
[496] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 6, p. 278.
[497] *Idem*, Livre V, chapitre 4, p. 238.

*Usant de ce mot malheureux, c'est comme si le peuple disait aux malheureux : « Vous avez péché et vous en pâtissez, mais nous aussi nous sommes des pécheurs. Mis à votre place, nous aurions fait peut-être pis. Si nous étions meilleurs nous-mêmes, peut-être ne connaîtriez-vous pas les maisons de force. En punition de vos crimes, vous portez aussi la peine des manquements de tous à la loi. Priez pour nous, nous aussi prions pour vous. Et maintenant, acceptez malheureux que vous êtes, notre obole : nous vous la donnons pour que vous sachiez que nous pensons à vous et n'avons pas rompu nos liens fraternels avec vous*[498].

Et Sonia, dans la scène de l'aveu, affirme que Raskolnikov, en commettant un crime, s'est fait mal à lui-même : *Oh, qu'est-ce que vous vous êtes fait, qu'est-ce que vous vous êtes fait ! (...)Il n'y a personne, personne de plus malheureux au monde que toi maintenant !*[499]

L'homme coupable et malheureux ne peut pas juger du bien et du mal. Il peut juste éprouver de la compassion devant le coupable, devant sa souffrance. Sonia, à la question de Raskolnikov qui lui demande si, en tant que juge, elle laisserait la vie à Loujine et donnerait la mort à Katérina, répond :

*Mais comment puis-je connaître la providence divine… Et pourquoi me demandez-vous ce qu'on ne peut pas demander ? à quoi bon des questions aussi creuses ? Comment ça peut arriver que ça dépende de mon jugement ? Et qui donc m'a mise comme juge, pour dire qui doit vivre et qui ne doit pas ?*[500]

Raskolnikov a beau nier les lois de ce monde, la compassion naît dans son cœur face à Sonia: *Ce n'est pas devant toi que je m'incline, c'est devant toute la souffrance humaine*[501]. La compassion peut être poussée jusqu'à la volonté de porter la peine de l'autre. Ainsi, Sonia accompagne Raskolnikov dans son chemin de croix, elle porte sa croix en quelque sorte. Et Mikolka reconnaît un crime qu'il n'a pas commis. Conscient de sa culpabilité intrinsèque, propre à tout être humain, il veut assumer la souffrance de la conscience du péché et du caractère peccamineux de l'homme. C'est ce qu'explique Porphiri : *Savez-vous Rodion Romanytch, ce que ça veut dire, chez certains : « recevoir la souffrance »? Non pas accepter la souffrance pour quelqu'un, mais, simplement « recevoir la souffrance »; prendre la souffrance en soi, donc, et si ça vient du pouvoir, tant mieux*[502]. E. de Vogüé explique : *il expliquera pour la centième fois, à cette occasion, le sens mystique que l'homme du peuple en Russie attache à la souffrance, recherchée pour elle-même, pour sa vertu propitiatoire*[503].

Et l'homme pour accéder au bonheur à la vie doit accepter la souffrance. Dostoïevski dans une note du 28 décembre 1865 dévoile l'idée fondamentale de son œuvre :

---

[498] B. Breen, *Op. cit.*, p. 39.
[499] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 4, p. 238.
[500] *Idem*, Livre V, chapitre 4, p. 232.
[501] *Ibid*, Livre IV, chapitre 4, p. 81.
[502] *Ibid,* Livre VI, chapitre 2, p. 312.
[503] E.-M. de Vogüé, *Op. cit.,* p. 224.

*Idée du roman.*

*1. la conception orthodoxe, en quoi consiste l'orthodoxie.*

*On ne trouve pas la félicité dans une situation de confort. C'est à travers la souffrance qu'on y parvient. C'est la loi de notre planète, mais cette connaissance directe, perçue à travers le processus vital, est une joie si immense qu'elle peut se payer par des années de souffrance. L'homme ne naît pas pour la félicité. Il conquiert sa félicité et toujours à travers la souffrance. Il n'y a là aucune injustice, car la connaissance, directement perçue par le corps et par l'esprit, c'est-à-dire par tout le processus vital, s'acquiert par l'expérience du pro et contra, qu'il est nécessaire d'expérimenter sur soi-même*[504].

C'est cette conception de la vie qui poussera E. de Vogüé dans *Le roman russe* a parler d'une *religion de la souffrance* :

*Nous voici ramenés au terrain où Dostoïevski revient toujours, à la conception fondamentale du christianisme dans le peuple russe : la bonté de la souffrance en elle-même, surtout de la souffrance subie en commun, sa vertu unique pour résoudre toutes les difficultés. Pour caractériser les rapports singuliers de ces deux êtres, ce lien pieux et triste, si étranger à toutes les idées qu'éveille le mot d'amour, pour traduire l'expression que l'écrivain emploie de préférence, il faut restituer le sens étymologique de notre mot compassion, tel que Bossuet l'entendait : souffrir avec et par un autre*[505].

L'homme de Dostoïevski est toujours prêt à confesser ses péchés, à s'humilier. Dieu envoie à celui qu'il aime et en qui il espère, mille malheurs pour qu'il en ait une expérience personnelle et développe une plus grande connaissance, car on voit mieux la douleur humaine quand on souffre que quand on est heureux. Cette conception est influencée par les textes évangéliques. Ainsi, Isaac le Syrien dans *Slova podvizneceskie* (*Œuvres spirituelles*) écrit :

*Dieu ne peut pas agir autrement, pour faire du bien à celui qui désire être près de Lui, que de lui donner des épreuves pour la vérité. (…) Nul n'est jamais monté au ciel confortablement. Ne refuse pas les afflictions car c'est par elles que tu entres dans la connaissance de la vérité. Ne crains pas les épreuves car c'est en elles que tu trouves ce qui t'honores. (…) Tant que le cœur ne s'est pas fait humble, il lui est impossible en effet d'échapper à la distraction. L'humilité recueille le cœur*[506].

C'est Marméladov, le premier qui, dans un cabaret, évoquera cette conception de l'amour, de la compassion et du pardon, qui s'oppose à l'orgueil et à la rage rebelle de Raskolnikov. Le discours de Marmeladov contient certaines affirmations qui reviendront à l'esprit du coupable après le crime. Pour lui, il faut assumer sa culpabilité avec sincérité et humilité :

---

[504] S. Salvestroni, *Op. cit.*, p. 40.
[505] E.-M. de Vogüé, *Op. cit.*, p. 239.
[506] Cité par S. Salvestroni, *Op. cit.*, p. 47.

*Ces hochements de tête désapprobateurs ne sauraient me troubler car tout cela est connu de tout le monde et tout mystère finit toujours par se découvrir. Et ce n'est point avec mépris mais avec résignation que j'envisage ces choses. Soit ! Soit donc ! Qu'il en soit ainsi ! Ecce homo*[507].

Il fait ainsi référence indirectement à un verset de Luc (LC 8, 17) : *Car rien n'est caché qui en deviendra manifeste, rien non plus n'est secret qui ne doive être connu et venir au grand jour.* L'homme doit reconnaître sa propre faiblesse : *Bienheureux l'homme qui connaît sa propre faiblesse (...) Comparant alors sa faiblesse à l'aide de Dieu, il connaîtra la grandeur de cette aide. (...) Car on ne peut pas prier et demander sans être humble. (...) Tous ces biens sont donnés à l'homme dès lors qu'il connaît sa faiblesse*, Isaac le Syrien, *Œuvres spirituelles*[508]. Et Marméladov se livre avec passion à une sorte de flagellation, d'autodénigrement.

Car la loi qui régit toute la création et l'action de Dieu est fondée non sur des critères humains de justice, mais sur un amour et une miséricorde sans limites, capable d'embrasser tous ceux qui sont disposés à l'accueillir : *Tous seront jugés par Lui, les bons et les méchants. (...) Seigneur, que Ton règne arrive.* Cette bonté infinie d'un Dieu miséricordieux est évoquée par Isaac le Syrien, dans *Œuvres spirituelles* :

*Annonce la bonté de Dieu. Car alors que tu es indigne, Il te dirige et alors que tu Lui dois tout Il ne te réclame rien (…) N'appelle pas Dieu juste (…) si David Le nomme juste et droit, Son Fils nous a révélé qu'Il est bien plutôt bon et doux. Il est bon pour les méchants et les impies*[509].

Dieu est injuste, mais il est bon. L'homme pardonnera aux faibles et aux coupables. Dans un élan de lyrisme, Marméladov s'exclame : *Et Il pardonnera à ma Sonia, Il lui pardonnera, je sais qu'Il lui pardonnera…*[510]

Et l'homme conscient de sa faiblesse, de l'injustice et de la bonté de Dieu doit se sacrifier, accepter la souffrance. Dostoïevski prône l'abnégation du moi. À la mort de son épouse, il se lance dans une longue méditation :

*Aimer un être humain comme soi-même, selon le précepte du Christ, c'est impossible. La loi de la personne, sur terre, vous lie ; le moi fait obstacle. Seul le Christ l'a pu, mais le Christ a été de toute éternité un idéal vers lequel l'homme tend et doit tendre selon la loi de la nature. (…) Depuis l'apparition du Christ (…) il est clair que le degré suprême de développement de la personne doit précisément être (…) que l'homme (…) se convainque que l'emploi le plus haut qu'il puisse faire de sa personne (…) consiste à anéantir ce moi, à le livrer entièrement à tous et à chacun (…)Lorsque l'homme n'accomplit point la loi qui consiste à tendre vers cet idéal, lorsqu'il n'offre point son moi en sacrifice par amour pour les hommes ou*

---

[507] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 2, p. 30.
[508] Cité par S. Salvestroni, *Op. cit.*, p. 58-59.
[509] *Idem*, p. 58.
[510] F. Dostoïebski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 3, p. 46.

*pour un autre être (Marie et moi), il ressent une souffrance et donne à cet état le nom de péché. Ainsi l'homme doit constamment éprouver une souffrance, contrebalancée par la jouissance paradisiaque que procure l'accomplissement de la loi, c'est-à-dire le sacrifice. Là s'établit l'équilibre terrestre*[511].

À l'image de Marméladov, l'homme recherche la souffrance et le sacrifice : *J'arde à souffrir. (…) C'est me crucifier qu'il me faut, me crucifier sur la croix, et pas me plaindre !*[512] L'idéal christique de la souffrance est ainsi atteint par certains personnages comme Sonia, qui se sacrifie. Et Sonia et Raskolnikov, dans leur route vers le bagne et la rédemption, acceptent de porter la croix ensemble, atteignant ainsi l'idéal christique dostoïevskien. *Faisons routes ensemble… Je suis venu à toi. Nous sommes maudits ensemble, c'est ensemble que nous ferons route !*[513], propose Raskolnikov. Et Sonia, qui lui donne sa petite croix de bois : *Porter une souffrance pareille ! Mais, toute la vie, toute la vie !… (…) On va aller souffrir ensemble, ensemble on va porter la croix !*[514] Et Raskolnikov va répéter le chemin de croix.

L'homme, en acceptant la souffrance, en renonçant à soi, à son moi, accède à une liberté supérieure. La condition de la résurrection de Raskolnikov consiste ainsi à envisager son crime non comme une fatalité, ni comme un accès de folie ou l'application d'une théorie, mais comme un pur acte de liberté : il pourra alors aller se livrer de son plein gré, puis s'ouvrir à une liberté supérieure et à l'amour de Sonia.

C'est cette abnégation de soi qui fascine et révolte Gide en même temps : *Dostoïevski ne voit et n'imagine le salut que dans le renoncement de l'individu à lui-même ; mais d'autre part, il nous donne à entendre que l'homme n'est jamais plus près de Dieu que lorsqu'il atteint l'extrémité de sa détresse*[515].

Contre la religion de la souffrance et de la culpabilité, Gide prône une religion du plaisir, où le crime ne suscite qu'un pur délice de la transgression.

Le crime fait figure de jeu dans *Les Caves du Vatican* ; c'est un acte de divertissement, de plaisir. Gide joue du double sens du mot « jeu » au passage à l'acte : *Là, tout près de ma main, sous ma main, cette double fermeture que je peux faire jouer aisément*[516]. Et Lafcadio se lance un défi : *joue ma foi !* Il considère son crime comme un jeu, une sorte de cache-cache avec la police, un jeu de stratégie. Et il motive ainsi sa comparaison : *Et pas plus le droit de*

---

[511] Cité par P. Pascal, *Op. cit.*, p. 126.
[512] F. Dostoïevski, *Op. cit.*,, Livre I, chapitre 2, p. 46.
[513] *Idem,* Livre IV, chapitre 4, p. 93.
[514] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 255-257.
[515] A. Gide, *Dostoïebski,* p. 204.
[516] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre V, chapitre 1, p. 194.

*reprendre son coup qu'aux échecs. Bah ! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt !*[517] Et le jeu se poursuit tout naturellement après le crime : *Mais par-dessus tout, il avait l'indécision en horreur, et gardait depuis nombre d'années, comme un fétiche, le dé d'un jeu de tric-trac que dans le temps lui avait donné Baldi ; (...) « Si j'amène six, se dit-il en sortant le dé ; je descends ! »*[518]. Et il refuse de perdre, comme de gagner trop facilement :

> *D'autant qu'il n'avait plus délibérément repoussé tout profit matériel du crime, il ne se dessaisissait volontiers d'aucun des risques de la partie. Il n'admettait pas qu'elle fût aussitôt finie. Volontiers, comme il faisait naguère aux échecs, il eût donné la tour à l'adversaire, et, comme si l'événement tout à coup lui faisait le gain trop facile et désintéressait tout son jeu, il sentait qu'il n'aurait de cesse qu'il n'eût poussé plus loin le défi*[519].

Le crime est un pur acte de divertissement, de plaisir. La décision finale *Ce sera sûrement beaucoup moins sage, mais peut-être un peu plus amusant* est un écho inversé de la décision morale : *ce sera peut-être un peu moins amusant ; mais, à coup sûr, beaucoup plus sage*[520].

Lafcadio a été élevé dans le goût du jeu et du risque. Son oncle italien, Baldi, *inventait toujours quelque nouveau jeu*[521]. Il aspire sans cesse au jeu, contre l'intérêt, au plaisir contre le sérieux : *d'aristocratique nature, il n'avait permis à la nécessité de lui imposer aucun geste – qu'il se fût permis à présent, par malice, par jeu et par l'amusement de préférer son intérêt à son plaisir*[522]. Et c'est ainsi que Julius théorise sur le criminel d'un acte gratuit : - *Prenons le tout adolescent ; je veux qu'à ceci se reconnaisse l'élégance de sa nature, qu'il agisse surtout par jeu, et qu'à son intérêt il préfère couramment son plaisir*[523].

La vie est un jeu pour certains, comme le rappellera Protos : *nous, nous jouons notre vie*[524]. Et Lafcadio se refuse à l'ennui et aspire à une vie de pur divertissement : *Quel ennui règne dans ces lieux ! (...) Tout ce bétail s'acquitte comme d'une corvée monotone de ce divertissement qu'est la vie, à la bien prendre…*[525]

Chez Dostoïevski, il y a à l'inverse une incompatibilité profonde entre le jeu et le crime. Mikolka et Mitreï sont prouvés innocents, car ils n'auraient pu jouer comme des petits enfants à se battre, après avoir commis un meurtre :

---

[517] *Idem*, Livre V, chapitre 1, p. 195.
[518] *Ibid*, Livre V, chapitre 2, p. 197.
[519] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 241.
[520] *Ibid*, Livre V, chapitre 2, p. 199.
[521] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 85.
[522] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 185.
[523] *Ibid*, Livre V, chapitre 3, p. 206.
[524] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 231.
[525] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 219.

*Ils sont couchés l'un sur l'autre, ils hurlent, ils se battent, et ils rigolent, ils rient, tous les deux , à gorge déployée, avec les tronches les plus comiques, et ils jouent à se courir après, comme des gosses, jusque dans la rue. (…) Est-ce qu'une humeur pareille, je veux dire les cris, le rire, la bagarre de gosses sous la porte cochère, est-ce que tout cela peut correspondre avec le reste, les haches, le sang, la ruse du criminel, la prudence, le vol ?*[526]

Le jeu requiert chez lui une naïveté innocente et enfantine. Mais il peut également devenir diabolique : les personnages qui jouent avec la vie dans *Crime et Châtiment* sont des figures effrayantes. Porphiri traque Raskolnikov dans un vrai jeu : *Porphiri avait montré presque tout son jeu ; bien sûr, il avait pris un risque (…)*[527]. Et Svidrigaïlov triche : - *Vous êtes joueur, je crois? – Joueur, moi? Non. Un tricheur, ce n'est pas un joueur*[528]., VI, 3.

Pour Gide, la vie est un jeu, une invite au plaisir, que l'on peut trouver dans la transgression même. Il s'oppose à la vision de Dostoïevski et se complaît même à pasticher la religion de la souffrance. Cette religion de la souffrance pour certains chrétiens n'est qu'un vil simagrée, une comédie des apparences :

*L'âme de Marguerite est taillée dans cette étoffe admirable dont Dieu fait proprement ses martyrs. Elle le sait et aspire à souffrir. La vie malheureusement ne lui accorde aucun dommage ; comblée de toutes parts, sa faculté de bon support en est réduite à chercher dans de menues vexations son emploi ; elle met à profit les moindres choses pour en tirer égratignure ; elle s'accroche et se raccroche à tout*[529].

Quant à Fleurissoire, qui est un véritable martyr de la foi, il est une figure ridiculisée. Sous le joug de l'épître pascalienne, *Et je ne puis approuver que ceux qui cherchent en gémissant*, Pascal, 3421, Amédée ne va cesser de s'humilier, de culpabiliser en dépit du caractère dérisoire de son péché. Il se frappe, se lamente :

*J'ai déchu ! Et de nouveau le secouaient les sanglots, tandis que, se frappant la poitrine à petits coups, il répétait : - Je ne suis plus digne ! Je ne suis plus digne, puis reprenait dans une sorte de mélopée : - Ah ! vous qui m'écoutez à présent et qui connaissez ma détresse, jugez-moi, condamnez-moi, punissez-moi…*[530]

Il appelle la souffrance avec ardeur, mais les plaies que Dieu lui envoie sont bien grotesques : sa lutte contre les punaises, puis les puces et enfin les moustiques... Et Amédée, pastichant le titre de l'œuvre de Dostoïevski s'exclame : *Dites mois quelle extraordinaire*

---

[526] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 4, p. 248.
[527] Idem, *Livre IV*, chapitre 6, p. 141.
[528] Ibid, *Livre VI*, chapitre 3, p. 338.
[529] A. Gide, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 4, p. 31.
[530] *Idem*, *Livre IV*, chapitre 6, p. 166.

*pénitence me lavera de ce crime extraordinaire ? quel châtiment ?*[531] Ce crime extraordinaire n'étant que la perte de son pucelage, à un âge de vieillard. La mort apparaît comme un rachat nécessaire pour ce catholique qui se sent toujours en reste avec Dieu. Amédée est redevable à Dieu d'avoir épousé Arnica et d'avoir pour ami Blafaphas et il trouve enfin sa raison d'être en devant sauver le pape : *ce n'est pas de l'argent qu'il faut donner ici ; c'est soi-même*[532]. Mais, il chute en couchant avec Carola, trahissant le serment fait à Blafaphas : il devient indigne de sa mission : *Sauve qui peut ! l'Eglise croule…*[533] ce n'est que par la mort qu'il peut se racheter. La religion de la souffrance est ainsi indirectement condamnée.

Cette grande divergence entre Gide et Dostoïevski, tous deux pourtant profondément marqués par la foi chrétienne, naît d'une conception radicalement différente du Christ.

Dostoïevski croit au Christ-homme , à l'homme rédempteur, celui qui a accepté de porter la souffrance humaine et qui fait pour lui figure d'idéal. Dans une lettre célèbre à Nathalie Fonvizine, il écrit :

> *Dans de pareils moments, on a, comme une herbe desséchée, soif de foi et on la trouve, en somme parce que dans le malheur la vérité s'éclaire. Je vous dirai à mon sujet que je suis un enfant du siècle, enfant de l'incroyance et du doute jusqu'à ce jour et même (je le sais) jusqu'au tombeau. Que de souffrances effrayantes m'a coûté et me coûte aujourd'hui cette soif de croire, qui est dans mon âme d'autant plus forte qu'il y a davantage en moi d'arguments contraires. Et cependant Dieu m'envoie parfois des instants où je suis tout à fait tranquille : dans ces instants, j'aime, et je trouve que les autres m'aiment, et c'est dans ces instants là que je me suis composé un Credo dans lequel pour moi tout est clair et saint. Ce Credo est simple, le voici : croire qu'il n'y a rien de plus beau, plus profond, plus sympathique, plus raisonnable, plus viril et plus parfait que le Christ, et non seulement il n'est rien, mais – je me le dis avec un amour jaloux – il ne peut rien être. Bien plus, si l'on me prouvait que le Christ est hors de la vérité, et qu'il fût réel que la vérité soit hors du Christ, je voudrais plutôt rester avec le Christ qu'avec la vérité*[534].

Gide à l'inverse rejette avec virulence la Croix et toute l'interprétation chrétienne qui s'en suit. Il s'oppose à l'influence de Paul dans *Feuillets* :

> *Cette influence, il importe avant tout de l'expliquer. Certainement le Christ et les disciples vers Jérusalem marchaient vers le triomphe – le Christ avec la certitude de sa divine vocation. Il y eut, aux yeux du monde, tout au moins, banqueroute. C'est cela qu'il s'agissait d'abord, de sauver. C'est à la justification de la Croix, du supplice, de l'ignominie où semblait aboutir cette carrière, qu'il fallait travailler. Il fallait montrer que cette fin avait été prévue, montrer que cette fin était nécessaire à l'accomplissement des Écritures, aussi bien qu'au salut de l'humanité. Et que le Christ soit mort à cause des pécheurs ou pour les pécheurs… la nuance*

---

[531] *Ibid*, Livre IV, chapitre 6, p. 166.
[532] A. Gide, Op. cit., Livre III, chapitre 3, p. 120.
[533] Idem, Livre IV, chapitre 2, p. 141.
[534] Cité par P. Pascal, *Op. cit.*, p. 90.

*était mystiquement si délicate qu'on passa aisément de l'un à l'autre et qu'une confusion heureuse s'établit à la faveur de la prédication de saint Paul. Ce n'est plus que sur la Croix qu'on vit le Christ ; la Croix devint le symbole indispensable. C'est de la marque d'ignominie qu'il importait de se glorifier davantage. Ainsi, seulement, pouvait apparaître malgré tout triomphatrice l'œuvre de celui qui s'était dit Fils de Dieu.*

*(...) N'importe : une fois cette doctrine devenue maîtresse des idées et des cœurs, c'est-à-dire lorsqu'on était en droit de rechercher le Christ en deçà du supplice, et dans la plénitude de sa joie – il était trop tard : la Croix avait triomphé du Christ, même : c'est le Christ crucifié qu'on continuait à voir, à enseigner.*

*Et c'est ainsi que cette religion parvint à enténébrer le monde*[535].

Il rêve d'une vie à l'état de nature, de l'innocence pré-paulinienne, d'avant l'Église, sans règles ni dogme, fondée sur la seule inspiration de l'Amour et de la conscience individuelle. Et c'est le Christ lui-même qui a prêché ces paroles d'amour, que le christianisme a dénaturé. Le premier devoir du chrétien est d'être heureux.

Gide prime la vie présente dont il faut jouir librement : *Et nunc… C'est dans l'éternité que dès à présent il faut vivre. Et c'est dès à présent qu'il faut vivre dans l'éternité. Que m'importe la vie éternelle sans la conscience à chaque instant de cette durée*[536]. Il aspire à saisir l'instant. Toutes *Les Caves du Vatican* sont ponctuées de l'expression : *à présent*. Ne citons que quelques exemples : au Livre I, *Anthime à présent est tout à ses pensées (...) L'enfant, à présent(…)*[537]. Au Livre IV, à propos de Fleurissoire : *Jamais plus il n'oserait, à présent, reprendre sa place auprès d'eux (...) À présent, à genoux au pied du lit*[538]. Il s'exclame dans un chiasme comique : *A présent c'en est fait ! (...) C'en est fait, à présent*. Ce qui compte, c'est l'instant présent, et Julius s'adresse ainsi à la fin de l'ouvrage à Lafcadio : *Et… qu'est-ce que vous comptez faire à présent ?*[539]

Contre l'abnégation de soi, Gide fait la promotion de l'individu, et de sa particularité. Loin de se fondre dans la foule et de s'humilier, il doit s'affirmer : *Il faut oser être soi*, *Journal*, 1891[540]. Et il écrit dans *Les Nourritures terrestres* : *Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens, qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatiemment ou patiemment, ah ! le plus irremplaçable des êtres*[541].

La liberté n'est pas seulement l'absence de contrainte, le libre-arbitre, elle est la prise de conscience par l'individu de sa précieuse particularité, de sa personnalité. Elle réside dans

---

[535] Cité par M. Beigbeder, *Op. cit.*, p. 69-70.
[536] *Idem*, p. 76.
[537] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 5, p. 34.
[538] *Idem*, Livre IV, chapitre 2, p. 140.
[539] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 243.
[540] Cité par M. Beigbeder, *Op. cit.*, p. 83.
[541] *Idem*, p. 83.

l'affirmation de soi : ses personnages doivent *trouver leur emploi*, comme Fleurissoire *sa raison d'être*[542].

Ainsi, les deux auteurs ont une conception radicalement opposée de la rédemption. Pour Dostoïevski, l'homme, fondamentalement coupable, doit accepter de souffrir dans un lent processus de rédemption et de renoncement à soi, incarnation suprême de la liberté et de la vie. Pour Gide, l'homme, fondamentalement innocent, ne doit rechercher que son plaisir et son bonheur, saisir l'instant de la vie : l'avenir qui s'ouvre devant Lafcadio, symbolisé par *la fenêtre grande ouverte*, est celui de la vie et non pas de la rédemption. Le narrateur s'indigne : *Quoi ! va-t-il renoncer à vivre ? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer ?*[543]

## 2.3 AU-DELA DE TOUTE THEORIE SUR L'ACTE GRATUIT.

Mais il est important de noter que les deux œuvres ne sont pas closes et se terminent sur l'annonce d'un nouveau livre possible. Et chez Gide, il n'y a pas de fin univoque, mais une simple interrogation.

Car Gide et Dostoïevski se refusent à affirmer toute conception idéologique univoque. Ils privilégient le dialogue, le questionnement et échappent à toute systématisation de leur pensée.

### 2.3.1 Un dialogue perpétuel.

Il convient de remarquer que les deux œuvres sont marquées par la forte présence du dialogue d'idées, près de deux tiers du texte dans le cas de Dostoïevski. L'auteur n'affirme pas d'idée supérieure, mais fait dialoguer ses personnages entre eux. Les idées appartiennent toujours à des individus et l'auteur ne formule pas de discours englobant.

Cela donne une dimension quasi théâtrale aux deux œuvres. Et *Crime et Châtiment*, qui obéit aux règles d'une composition dramatique du découpage en tableaux, de l'accomplissement de l'action dans les parties dialoguées, a connu de nombreuses

---

[542] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre III, p. 121.
[543] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 250.

interprétations scéniques. En France, dès 1888, un drame tiré de *Crime et Châtiment* par Paul Ginisty et Hugues Le Roux était créé à l'Odéon, avec Paul Mounet dans le rôle principal. Gaston Baty procéda à une nouvelle adaptation du roman, dont la première fut jouée le 21 mars 1933 avec Yves Nat et Marguerite Jamois dans les rôles principaux. Gaston Baty disait connaître trois autres interprétations françaises et non moins de sept étrangères . Nemirovitc-Dantchenko, directeur avec Stanislavski du Théâtre d'Art de Moscou, a souligné les qualités dramatiques des romans de Dostoïevski : *Si Dostoïevski écrivait en romancier, il sentait en dramaturge. Ses images, ses répliques sont scéniques. Que de choses dans ses romans aspirent au théâtre, à la scène, se placent facilement et naturellement dans son cadre, répondent à ses exigences spécifiques*[544].

Le dialogue est un moyen de laisser les personnages se révéler eux-mêmes, sans explications ni appréciations étrangères. Mais le dialogue contient également des éléments du ressort de l'action. Le drame se noue non pas dans la narration, mais dans la parole. Dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov est surpris par une série de dialogues, qui le poussent à agir: celui de l'étudiant dans une taverne, celui des marchands avec Lizavéta… Et les suites de l'enquête sont communiquées au lecteur par les bribes de dialogue qu'entend Raskolnikov : Razoumikhine en dialoguant avec Zamiotov évoque les suspects… Enfin, les trois dialogues de Raskolnikov avec Porphiri, véritables joutes oratoires, vont permettre le dénouement de l'action, qui lui aussi se fera par la parole : l'aveu à Sonia, puis à la police. Le texte non dialogué fait souvent penser à des indications scéniques intercalées entre les répliques.

*Les Caves du Vatican* obéissent également à une division dramatique en cinq parties, qui pourraient correspondre à cinq actes. Le 1er acte est celui de l'exposition, où l'on assiste à la conversion d'Anthime. Dans le 2ème acte, l'action se noue : Julius rencontre Lafacdio, qui quitte Paris. Le 3ème acte obéit aux règles du développement, consistant dans l'escroquerie de la comtesse et le départ d'Amédée. Le 4ème acte est le paroxysme et le 5ème avec le meurtre et l'aveu constitue le dénouement.

Gide, comme un metteur en scène, joue à construire de véritables scènes de théâtre, ponctuées de didascalies. Ainsi, le discours du père Anselme est interrompu par deux parenthèses : *(il souriait) (…) (il leva l'index de la main gauche à la hauteur du nez, avec une bénignité malicieuse)*[545]. Et plus loin, lors de la rencontre entre Julius et Lafcadio : (*il parlait très lentement comme bêtement, sans intonation aucune) (…) (il regarda la carte) (…) (et sa*

[544] Cité par J. Catteau, *Op. cit.,* p. 493.
[545] A. Gide, *Op. cit.,* Livre I, chapitre 7, p. 39.

*voix soudain, à l'instar de celle de Julius se fit onctueuse et flexible) (…) (Il se leva)*[546]. Il va jusqu'à utiliser la typographie d'un texte de théâtre lors des retrouvailles entre Julius et Lafcadio : *JULIUS : - Je le vois d'abord qui s'exerce ; il excelle aux menus larcins. LAFCADIO : - Je me suis maintes fois demandé comment il ne s'en commettait pas davantage*[547]. C'est pourquoi l'œuvre a elle aussi connu de nombreuses adaptations scéniques.

Gide joue avec les potentialités comiques du dialogue. Il utilise des procédés théâtraux moliéresques : *Parbleu ! fit Amédée. Vous dîtes ? Je parlerai tantôt* [548]. Il recourt au dialogue de sourds, lorsque Fleurissoire tente de soutirer à Julius des informations sur sa visite au pape alors que Julius incessamment poursuit et revient au thème qui le préoccupe, l'acte immotivé. Le dialogue peut également devenir le lieu des quiproquos, comme lorsque Fleurissoire et Carola parlent à mots couverts sans se comprendre, l'une de la syphilis, l'autre de son péché :

> *- Ca n'est pas ce que tu crois. À vrai dire, Amédée ne songeait pas bien particulièrement à cela, mais l'effort de Carola pour le rassurer l'inquiéta au contraire. Car enfin, du moment qu'elle affirmait que ce n'était pas cela ; c'était donc que ç'aurait pu l'être. Après tout, était-elle bien sûre que ça ne l'était pas ? Et que ce fût cela, lui le trouvait tout naturel ; car enfin il avait péché ; il méritait que ça le fût. Ça devait l'être. Un frisson lui coula le long du dos.*[549]

Mais il laisse également une forte place au dialogue d'idées, à la véritable conversation, comme lors de la scène des retrouvailles de Julius et Lafcadio :

> *Ainsi tour à tour bondissant et dépassant, puis dépassé, on eût dit que l'un jouait à saute mouton avec l'autre :*
>
> *JULIUS : - Je le vois d'abord qui s'exerce ; il excelle aux menus larcins.*
>
> *LAFCADIO : - Je me suis maintes fois demandé comment il ne s'en commettait pas davantage*[550].

C'est le dialogue d'idées qui est le plus utilisé par Dostoïevski. Les idées y sont multiples, elles sont envisagées et débattues sous différents aspects. Berdiaev ira jusqu'à parler d'un *banquet de la pensée*. Par exemple, au Livre II, Razoumikhine débat contre Loujine et Zossimov. Il adopte d'abord une posture socratique, poussant son interlocuteur dans ses retranchements : *De quel point de vue ? (…) De quoi précisément ?*, pour finalement l'affronter directement : *N'importe quoi (…) Je ne dirais pas cela*[551].

---

[546] *Idem*, Livre II, chapitre 3, p. 58.
[547] *Ibid*, Livre V, chapitre 3, p. 206.
[548] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p.176.
[549] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 169.
[550] *Ibid,* Livre V, chapitre 3, p. 206.
[551] F. Dostoïevski, *Op. cit.,* Livre II, chapitre 5, p. 259-260.

Ainsi, il n'y a pas d'idée dominante ; les personnages ne cessent de débattre et leurs points de vue sont en perpétuelle confrontation. Nous avons déjà analysé la relative autonomie des personnages par rapport au narrateur : il semble que ce dernier les regarde débattre. Les héros de Gide et de Dostoïevski sont des idéologues et les idées exprimées sont toujours relatives aux personnages qui les expriment. Gide remarque :

> *Il n'y a pas de questions si haute que le roman de Dostoïevski ne l'aborde. Mais immédiatement après avoir dit cela, il me faut ajouter : il ne l'aborde jamais d'une manière abstraite, les idées n'existent jamais chez lui qu'en fonction de l'individu ; et c'est là ce qui fait leur perpétuelle relativité ; c'est là ce qui fait également leur puissance*[552].

Les romans de Gide et de Dostoïevski n'ont rien de dogmatique, ils ne cherchent pas à transmettre un savoir achevé. Les idées, loin d'être posées par des personnages symboliques au sein d'une histoire immédiatement déchiffrable, sont véritablement incarnées, rendues aussi vivantes et complexes que les personnages qui les expriment. Raskolnikov est possédé par une thèse, au point de devenir fiévreux, malade et finalement criminel. Anthime est hanté par ses théories qui ont un impact presque corporel : franc-maçon, il boîte ; devenu cul-bénit, il est guéri. Tous ces héros sont des idéologues, habités par leurs idées et campés sur leurs positions. Dès l'incipit des *Caves du Vatican*, on trouve ces mots : *Allons ! décidément leurs positions étaient prises, l'éloquence de Baraglioul n'y pourrait rien changer*[553], et l'expression des points de vue à l'imparfait (*s'écriait Julius (…) à quoi répondait Anthime*[554]) souligne le caractère récurrent et figé de tels dialogues.

Si ces personnages, habités par leurs idées, sont en perpétuelle joute oratoire, il leur arrive également de refuser tout dialogue et d'être enfermé dans le monologue, ce qui constitue un véritable danger. Ils sont campés sur leurs positions et incapables d'échanger avec autrui.

Nous avons vu comment Raskolnikov s'enlise dans une solitude tragique avant de passer à l'acte : cet enfermement se traduit par le refus de dialogue et l'obsession du monologue. Le premier chapitre de l'œuvre est constitué d'un long soliloque du héros : *Mais, je bavarde beaucoup trop… pour ça que je ne fais rien, que je bavarde. Ou alors comme ça,*

---

[552] A. Gide, *Dostoïevski*, p. 70.
[553] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre I, chapitre 1, p. 9.
[554] *Idem,* Livre I, chapitre 1, p. 9.

*je parie : pour ça que je bavarde, que je ne fais rien*[555]. Il refuse toute dialogue ; dès le chapitre 3, il ne dialogue plus qu'avec lui-même. Le narrateur note ainsi dans sa confrontation avec la bonne Nastassia : *poursuivit-il à contrecœur, comme s'il répondait à ses propres pensées*[556]. Et lors de ses retrouvailles avec sa mère et sa sœur, il parle seul : *Allez, parlez, enfin ! Discutons… On se retrouve et on se tait… Allez, dites quelque chose ! (…) Mais pourquoi vous ne dites plus rien, encore une fois ? Il n'y a que moi qui parle !…*[557] Et ensuite : *Il savait que non seulement il ne parlerait plus à cœur ouvert avec sa mère et sa sœur, mais qu'il ne prononcerait plus un mot spontané devant personne*[558]. Il finit par se replier totalement sur lui-même. Devant Razoumikhine, il se tait : *Une fois pour toutes : ne me pose jamais aucune question. Je n'ai rien à te répondre…*[559] Et finalement Svidrigaïlov fait les questions et les réponses :

> *Bon, vous avez vu? Maintenant, je n'ai plus de temps à perdre. Je referme à clé l'appartement, et nous revoici sur le palier. Tenez, vous voulez qu'on prenne un fiacre? Je vais aux îles, n'est-ce pas. Ça vous dit de faire un tour? Tenez, je prends ce landau jusqu'à l'île Elaguine, alors? Vous refusez? Vous n'avez pas tenu? Faisons un tour, allez. La pluie menace, pas grave, on va tirer la capote…*[560]

Raskolnikov est prisonnier de ses pensées et ne peut plus dialoguer avec qui que ce soit. Cet enfermement monologique est tragique : c'est lui qui pousse Raskolnikov au crime. Il est condamné au solipsisme moral. Ce n'est que par la parole que Raskolnikov pourra se rénover : le coupable ne peut être sauvé qu'en parlant, ce qui explique l'importance de la scène de l'aveu.

Dans *Les Caves du Vatican*, c'est l'ensemble des personnages qui sont enfermés dans une pensée monologique.

Lafcadio prouve sa suffisance dans le monologue. Il se parle à lui-même dans son carnet intime ; lorsqu'il rencontre Julius, il reste muet : *s'inclina de nouveau sans répondre (…) sans mot dire le prit*[561], et leur conversation tourne vite au récit : *Je pressens que vous me questionnerez très mal. Tenez ! laissez-moi vous raconter ma vie, tout simplement. Vous apprendrez ainsi beaucoup plus que vous n'auriez su demander, et peut-être même souhaité d'apprendre…*[562] Il refuse l'échange. Il est plongé dans un long

---

[555] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 1, p. 11.
[556] *Idem*, Livre I, chapitre 3, p. 57.
[557] *Ibid*, Livre III, chapitre 3, p. 394-395.
[558] *Ibid*, Livre III, chapitre 3, p. 394.
[559] *Ibid*, Livre IV, chapitre 3, p. 66.
[560] *Ibid*, Livre VI, chapitre 5, p. 366.
[561] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 3, p. 57.
[562] *Idem*, Livre II, chapitre 6, p. 81.

monologue intérieur avant le crime : *Il pensait*[563]. Ce monologue est retranscrit en discours indirect libre, qui se rapproche du stream of consciousness, comme le montre l'emploi des trois petits points. Il s'adresse à lui-même : *Cadio, mon petit, le problème se pose : faire accroc à cette destinée*[564].

Amédée, quant à lui, est un être monologique. Ses pensées dans le train sont retranscrites en discours indirect libre :

> *Bien gaillard, il ne regarderait pas à la remise de deux jours, à quelques frais d'hôtel en sus… Qu'était-ce que cela auprès d'une nuit en wagon, blanche à n'en point douter et malsaine particulièrement à cause des exhalaisons des autres voyageurs ; puis, si l'un d'eux désireux de renouveler l'air, s'avisait d'ouvrir une fenêtre, alors c'était le rhume assuré…*[565]

Dès son arrivée à Rome, il est privé de parole. Le facchino qui part à sa rencontre fait les questions et les réponses :

> *- Si Monsieur est fatigué on peut prendre une voiture ; c'est loin… Oui, l'air est plus frais ce soir ; il a plu ; un peu de marche après le long trajet fait du bien… Non, la valise n'est pas trop lourde ; je la porterai bien jusque là… Pour la première fois à Rome ! Monsieur vient de Toulouse peut-être ?… Non ; de Pau. J'aurais dû reconnaître l'accent*[566].

Fleurissoire ne maîtrise pas l'art de la parole ; il est *également embarrassé pour parler et pour ne rien dire*[567].

C'est la confrontation de ces deux êtres de monologues qui va entraîner le crime. Le narrateur met en parallèle les pensées de ses personnages. Au raisonnement de Fleurissoire, *Ah ! l'aimable garçon ! presque un enfant encore, pensa-t-il – En vacances sans doute. Qu'il est bien mis ! Son regard est candide. Quel repos ce sera de dépouiller ma défiance !*, font écho symétriquement les pensées agressives de Lafcadio : *Entre ce sale magot et moi, quoi de commun ? songeait-il. On dirait qu'il se croit malin. Qu'a-t-il à me sourire ainsi ? Pense-t-il que je vais l'embrasser !*[568]

Cette impossibilité de parler entraînera la mort d'Amédée. Quant à Lafcadio, à la manière de Raskolnikov, quoiqu'il n'y ait aucune perspective de rédemption, c'est par le retour au dialogue qu'il comprendra le sens de son acte : c'est toute la portée de sa conversation avec Julius. Et l'aveu à Julius puis à Geneviève lui permet de renouer avec la vie.

---

[563] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 186.
[564] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 190.
[565] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 127.
[566] *Ibid*, Livre IV, chapitre 2, p. 135.
[567] *Ibid*, Livre IV, chapitre 6, p. 159.
[568] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 189.

Ainsi, dans *Les Caves du Vatican*, comme dans *Crime et Châtiment*, le refus du dialogue au profit d'une pensée unique représente un véritable enfermement et un réel danger. Gide comme Dostoïevski refusent d'affirmer une thèse unique et englobante : toute la place est pour eux accordée au dialogue. *L'auteur ne résout pas vraiment les conflits entre les personnages : il ne se décide pas à donner la victoire aux champions de ses idéaux, en caricaturant la position des autres voix ou en désignant clairement un vainqueur*[569].

### 2.3.2 Jusqu'au dialogisme : revendication des « êtres de dialogue ».

Ce refus d'une thèse univoque au profit d'un dialogue continuel entre des idées a conduit Mikhail Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* à parler de *dialogisme*.

C'est selon lui la caractéristique du *roman polyphonique*, dans lequel le *héros jouit d'une autorité idéologique et d'une parfaite indépendance*. Les héros idéologues dialoguent entre eux et l'on entend cette *pluralité de voix* : *La conscience des héros est présentée comme une conscience autre, étrangère, mais en même temps elle n'est pas réifiée, ni fermée sur elle-même, elle ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur*[570]. C'est que Otto Kaus dans *Dostoïevski et son destin* exprime allégoriquement :

> *Dostoïevski est ce maître de maison qui s'entend merveilleusement avec les hôtes les plus dissemblables, qui sait capter l'intérêt de la société la plus disparate et qui est capable de maintenir en chacun une égale attention. (…) Tout en restant aussi scrupuleux et objectif que possible, chacun peut interpréter à sa façon le mot de la fin de l'auteur*[571].

Selon Bakhtine, ce dialogue se reflète dans la pensée même des personnages : *Chaque pensée des personnages de Dostoïevski se ressent elle-même, dès le départ, comme une réplique d'un dialogue inachevé*[572]. Lorsque ces derniers sont enfermés dans le monologue, ils restent marqués par un dialogue, quoique tout intériorisé. Ainsi, dans le premier grand monologue de Raskolnikov à propos de la décision de Dounia d'épouser Loujine, après avoir lu la lettre :

> *Tous les futurs personnages principaux se reflètent dans la conscience de Raskolnikov ; ils ont pénétré dans son monologue intérieur (entièrement dialogisé), y apportant*

---

[569] Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski, Roman et Philosophie*, Paris : PUF, 1998, « Philosophies », p. 85.
[570] M. Bakhtine, *Op. cit.*, p. 35.
[571] *Idem*, p. 51-52.
[572] *Idem*, p. 70.

*leurs vérités, leurs attitudes dans la vie et il commence avec eux un dialogue intérieur tendu, le dialogue des dernières questions et des dernières décisions*[573].

Il convient d'étayer cette analyse d'exemples précis. Raskolnikov dans ce monologue intérieur s'adresse aux divers personnages : *Non, maman, non, Dounia, vous n'arriverez pas à me tromper*[574] , puis *Et vous monsieur Loujine, qu'est-ce que vous faîtes, vous ? Elle, votre fiancée… Vous ne pouviez pas le savoir que, ma mère, pour le voyage, elle fait un emprunt sur sa pension (…)*[575], et encore *Soniétechka, Soniétchka Marméladova, Soniétchka l'éternelle tant que le monde est monde ! Le sacrifice, votre sacrifice à toutes les deux, vous l'avez pleinement mesuré ?*[576] Cette pluralité des adresses est d'autant plus surprenante qu'il n'a jamais rencontré, à ce stade du roman, ni Loujine, ni Sonia. Mais, au-delà de l'adresse, il cite les autres protagonistes : *écrit maman*[577] ; puis finit par se glisser dans la peau des autres personnages, par adopter leur point de vue et développer leur pensée : *Mais voyons, on peut lui construire son bonheur, l'entretenir à l'université, en faire un associé au cabinet, lui assurer tout sin destin*[578], dit-il en répétant le discours maternel.

Ce dialogisme du monologue se retrouve à une échelle inférieure au niveau des mots eux-mêmes, que Bakhtine nomme *bivocaux*. Le mot d'autrui est réutilisé par celui qui le prononce et on y entend deux voix. Cet emploi peut être parodique, ou révéler des polémiques cachées. Le discours intérieur de Raskolnikov est ainsi

*(…) plein de mots d'autrui qu'il vient d'entendre ou de lire : il les puise dans la lettre de sa mère, et à travers elle dans le discours de Loujine, de Dounia, de Svidrigaïlov, dans le discours de Marméladov qu'il vient de quitter, dans les paroles transmises par Sonia, etc. Il en remplit tout son discours intérieur, mais les complique par ses accents personnels, ou bien change carrément l'intonation et commence avec eux une polémique passionnée. En conséquence de quoi, son discours intérieur se construit comme un cortège de répliques frémissantes, adressées à tout ce qu'il a entendu, à tous les mots d'autrui qui l'ont touché et qu'il puise dans l'expérience de son passé le plus récent*[579].

Dostoïevski signale très souvent ces mots par l'emploi de l'italique. Raskolnikov, dans son long monologue, comprend les sous-entendus et réemploie les mots de sa sœur en les rendant lourds de sens : *je sais de quoi tu veux me parler* beaucoup[580]. Il se livre par moments à de véritables analyses de texte, du discours de l'autre, rendant explicite la portée du mot

---

[573] *Idem*, p. 123.
[574] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 4, p. 77.
[575] *Idem*, Livre I, chapitre 4, p. 79.
[576] *Ibid*, Livre I, chapitre 4, p. 84.
[577] *Ibid*, Livre I, chapitre 4, p. 84.
[578] *Ibid*, Livre I, chapitre 4, p. 83.
[579] M. Bakhtine, *Op. cit.*, p. 326.
[580] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 4, p. 77.

bivocal : *et, «* semble-t-il *plein de bonté* », *comme le remarque Dounietchka elle-même. C'est ce semble-t-il qui est le plus magnifique !*[581]

Les personnages lorsqu'ils se livrent à de longues tirades saturent également leur discours de dialogues. Lorsque Razoumikhine raconte les avancées de l'enquête, il imite la voix du paysan Douchkine qui *raconte tout un roman*, utilisant le dialecte et le jargon propre au milieu : *et il m'apporte, n'est-ce pas c'teu boîte, des boucles d'oreilles en or, et des petites pierres, il me demande, pour ça, en gage, deux roubles*[582]. À travers ses paroles, il donne une vie aux autres protagonistes : *Bon, mais au diable, écoute ; Douchkine qui continue (...) toujours Douchkine qui parle*[583]. Il intercale dans sa tirade le dialogue de Douchkine et Mikolaï, comme le montre l'emploi surabondant de verbes de paroles : *T'as vu Mitreï, je lui demande ? (...) Non, il me dit, je l'ai pas vu (...) Et là non plus, t'es pas venu ? (...) Non, il me dit, deux jours que je suis pas venu (...) Et où, je lui dis, t'as pris les boucles d'oreilles ? (...)*[584].

La pensée monologique n'est jamais présentée comme telle : ainsi l'article de Raskolnikov n'est jamais reproduit en tant que tel, l'idée de cet article n'apparaît que dans le dialogue avec Porphyre.

Dostoïevski a ainsi compris (…) *la nature dialogique de la pensée humaine et de l'idée*[585]. Ce dialogisme souligne pour Léonide Grossman dans *Le chemin de Dostoïevski* le refus de l'auteur d'affirmer une pensée unique :

> *La forme de la conversation ou de la discussion, dans lesquelles les différents points de vue peuvent alternativement prendre le dessus, refléter les nuances diverses de doctrines opposées, convient merveilleusement à l'incarnation de cette philosophie perpétuellement en devenir, jamais figée*[586].

Gide apprécie cette relativité de la pensée. Chez Dostoïevski, *l'œuvre demeure plus interrogative qu'affirmative* et *il n'est pas rare que Dostoïevski ne se retourne contre sa propre pensée aussitôt après l'avoir exprimée*[587]. Gide voit chez Dostoïevski le préfigurateur de cet être de dialogue, qu'il affirme être ; il cite les mots de Dostoïevski à ce sujet :

---

[581] *Idem*, Livre I, chapitre 4, p.78.
[582] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 239.
[583] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 240.
[584] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 241-242.
[585] M. Bakhtine, *Op. cit.*, p. 136.
[586] *Idem*, p. 48.
[587] A. Gide, *Dostoïevski*, p. 52.

*Faut-il donc être impersonnel pour être heureux ? Le salut est-il dans l'effacement ? Bien au contraire, dis-je, non seulement il ne faudrait pas s'effacer, mais il faudrait encore devenir une personnalité, même à un degré supérieur qu'on ne le devient dans l'Occident. Comprenez-moi : le sacrifice volontaire, en pleine conscience et libre de toute contrainte, le sacrifice de soi-même au profit de tous, est selon moi l'indice du plus grand développement de la personnalité, de sa supériorité, d'une possession parfaite de soi-même, du plus grand libre-arbitre…*[588]

Gide considère que lui aussi, il porte en lui toutes ces personnalités, ces diverses potentialités de l'être humain. Il écrit dans une lettre à Marcel Drouin datée de Rome du 10 mai 1894 ; il parle de l'état du créateur,

*(…) cet heureux état où l'on n'a plus de foi personnelle ; cet état, qui pour le philosophe serait le scepticisme, est pour l'homme de lettres (réhabilitons-le quelques instants) ce qu'on pourrait appeler l'état de dialogue ; il vient d'une pénétration, d'une compréhension toujours plus grande et surtout plus profonde des croyances et des morales d'autrui, de la possibilité de s'émouvoir tour à tour autant pour l'une que pour l'autre, et cela sincèrement, passionnément ; - enfin, du désintéressement complet de son opinion personnelle*[589].

Et plus loin :

*Je sentis de plus en plus que ce que j'avais de mieux en moi, c'était cette résonance inconnue. (…) À partir de cette époque (…) je ne pus plus soutenir aucune discussion. (…) la pensée d'autrui m'intéressait aussitôt plus que la mienne ; à vrai dire, je n'avais pas de pensée ou, mieux, je n'en avais plus aussitôt qu'autrui commençait à parler : la vérité psychologique de ces pensées par rapport à celui qui les exprimait m'intéressait bien plus que la vérité absolue de ces pensées*[590].

Gide affirme son goût pour les idées d'autrui, comme Édouard dans *Les Faux-monnayeurs* : *Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui.* Il s'intéresse à l'infinité, à la variété de convictions humaines.

Pour Gide, c'est l'auteur lui-même qui aspire au dialogue : *Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit* , 1894[591]. Ce que Germaine Brée, dans *André Gide, l'insaisissable Protée* commentera ainsi :

*L'état de dialogue (…) n'est pas un dialogue de Gide avec lui-même. C'est un état de disponibilité objective, de curiosité « non prévenue » devant tout point de vue (…). L'état de dialogue s'oppose donc au dogmatisme et porte la pensée vers la polyvalence et non point*

---

[588] *Idem*, p. 53-54.

[589] *Le plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertextualité*. Actes du colloque, p. 173.

[590] *Ide*m, p. 174.

[591] H. Hutchinson, *Op. cit.*, p. 22.

*simplement vers le dualisme. Il écarte toute prétention de la portée à se mouvoir dans l'absolu, et la pose d'emblée au sein d'une relativité complexe*[592].

Et l'on peut, à la suite de Bakhtine, parler de dialogisme dans les monologues des personnages de Gide également. Ainsi, lorsque Lafcadio, avant le meurtre, laisse libre cours à ses pensées, il fait appel aux discours de tous les autres protagonistes de l'œuvre, à la manière de Raskolnikov : *(...) ce que le curé de Covigliajo appelait : les bonnes actions (...) Qu'est-ce que me conseillerait ce claquemuré de Julius ? (...) comme me le conseillait Carola*[593]. Pour finir par dire avec ironie : *si j'en juge par moi, comme disait l'autre*[594].

On retrouve également l'utilisation de mots bivocaux, notamment dans la prolifération de l'expression *qu'à cela ne tienne*, dans la bouche de Protos sous ses divers déguisements. Lafcadio, déjà, avait prévenu discrètement le lecteur lorsqu'il présentait le personnage de Protos à Julius : *Il prétendait que, dans la vie, l'on se tire des pas les plus difficiles en sachant se dire à propos : qu'à cela ne tienne*[595]. Et Protos affirme sous les traits du chanoine de Virmontal : *Plus de pape est affreux, Madame. Mais, qu'à cela ne tienne : un faux pape est plus affreux encore…*[596] Et sous les traits de l'abbé Cave, il lance à Fleurissoire : *Qu'à cela ne tienne. Enfin où êtes-vous descendu ?*[597]

Ainsi, l'œuvre de Gide et de Dostoïevski est caractérisée par un dialogisme permanent, une primauté du dialogue sur la narration. L'auteur n'a pas de point de vue englobant. Gide comme Dostoïevski sont des êtres de dialogue qui rejettent toute pensée systématique.

La pensée chez eux reste en suspens, et ceci est particulièrement vrai pour Gide. L'auteur n'apporte pas la bonne réponse aux problèmes posés *:*

*Si l'on admet volontiers que les récits et romans gidiens sont désintéressés en ce sens qu'ils ne sont pas au service d'une thèse, qu'ils ne sont pas la démonstration d'une conception philosophique ou d'un art de vivre, ce n'est pas dire que ces mêmes récits et romans n'exposent pas d'idées et ne posent pas de problèmes. Tout au contraire. Mais les problèmes posés ne sont pas résolus*[598].

---

[592] *Idem*, p. 22.
[593] A. Gide, *Op. cit.*, Livre V, chapitre 1, p. 186-189.
[594] *Idem*, Livre V, chapitre 1, p. 187.
[595] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 88.
[596] *Ibid*, Livre III, chapitre 1, p. 99.
[597] *Ibid*, Livre V, chapitre 4, p. 148.
[598] P. Lafille, *Op. cit.*, p. 334.

### 2.3.3 Contre tout système: le refus de l'univoque.

Dostoïevski ne fait pas la leçon ; Gide ne théorise pas. Ils répugnent à toute pensée systématique.

Innocent Annensli, athée et poète symboliste, écrit ainsi à propos de *Crime et Châtiment* : *Ce qui séduit, c'est la force et la liberté d'une claire pensée : les issues ne sont pas bouchées, on ne me fait pas la leçon, (…) le choix est encore possible. L'autre issue n'est encore rendue ni ridicule, ni haïssable. (…) Vous le voulez, suivez Sonia (…) Cela vous déplaît ? allez trouver Razoumikhine dans sa librairie (…) Svidrigaïlov non plus n'est pas encore tellement repoussant (…). Je le répète : votre pensée est encore libre. De Zossime, il n'est pas encore question : il est encore dans le siècle*[599].

Un sens n'est jamais exclusif d'aucun autre ; ainsi, à propos de Sainte-Beuve, il écrit : *Combien me plaît ceci que je lis dans Sainte Beuve (les Cahiers) : « Les latins, dans leur langue, ne haïssaient pas un certain vague, une certaine indétermination de sens, un peu d'obscurité… Prenez-le comme vous voulez, semblent-ils dire en plus d'un cas, entendez-le dans ce sens-ci, ou dans cet autre sens qui est voisin. On a une certaine latitude de choix – le sens principal n'est pas absolument exclusif d'un autre » (C'est moi qui souligne). Joie de me sentir très latin sur ce point*[600].

Gide refuse toute théorisation et admire en cela Dostoïevski :

> *Toute théorie n'est bonne que si elle permet non le repos, mais le plus grand travail. Toute théorie n'est bonne qu'à condition de s'en servir pour passer outre. (…) La grandeur de Dostoïevski vient de ce qu'il n'a jamais réduit le monde à une théorie, de ce qu'il ne s'est jamais laissé réduire par une théorie*[601].

Son seul système est celui de la contradiction systématique :

> *Mon système, je le laisse lentement et naturellement se former. Ce qui échappe à la logique est le plus précieux de nous-même, et l'on ne peut extraire d'un syllogisme rien que l'esprit d'avance n'y ait mis. Je laisse sans violence les propositions les plus antagonistes de ma nature s'accorder. Supprimer en soi le dialogue, c'est proprement arrêter le développement de la vie. Tout aboutit à l'harmonie. Plus sauvage et plus persistante avait été la discordance, plus large est l'épanouissement de l'accord*[602].

Gide caricature la pensée systématique ; elle a quelque chose de ridicule : *Toute tentative de simplification, d'unification, de réduction par le dehors sera toujours odieuse, ruineuse et sinistrement bouffonne*, dans *Nouveaux prétextes*[603]. Car tout système est pour lui

---

[599] P. Pascal, *Dostoïevski et Dieu*, Bruges : éd. Desclee de brouwer, 1995, p. 83.
[600] P. Lafille, *Op. cit.*, p. 336.
[601] M. Beigbeder, *Op. cit.*, p. 78.
[602] *Idem*, p. 84.
[603] *Idem*, p. 79.

équivalent à autre système, voire au système opposé. Et c'est ce qu'il cherche à montrer dans ses *Caves du Vatican*. L'œuvre dément profondément la possibilité de toute vérité absolue . Chaque protagoniste du roman s'efforce de simplifier, d'imposer un système, une interprétation fixe et ordonnée dans un rapport logique et immuable d'un monde en désordre. Mais les personnages passent comme des marionnettes d'un système au système opposé.

Ce va-et-vient entre système et anti-système qu'opèrent les personnages a été analysé par Elaine D. Cancalon dans son article *La structure du système dans Les Caves du Vatican : approches sémique, fonctionnelle et formelle*[604] dans une perspective structurale, la structure étant composée d'un terme positif S, d'un terme négatif non-S et d'un terme moyen S et non-S, qui est incarné par Protos, la figure multiple. Elle analyse la structure sémique, les acteurs étant considérés comme l'incarnation des divers sèmes qui constituent l'opposition S non-S.

À l'exception d'Amédée, on voit hésiter les trois personnages principaux entre les deux pôles du conflit. Amédée ne s'écarte jamais de l'absolu ce qui explique sa mort car la vie est par définition relative : l'Eglise représente la vérité absolue et le pape en est le garant. Protos le manipule, en se déguisant en prêtre et en jouant la comédie de la religion, et fait triompher le non-Système : il force Amédée à la désobéissance réelle (il obéit à des figures fausses) et à croire à une hiérarchie factice.

Julius et Anthime adhèrent d'abord aveuglément aux symboles de l'ordre, de leur propre système, celui de la morale ou celui des francs-maçons, ils sont tentés par la rupture, mais finissent par revenir à l'ordre premier. Dès l'incipit, leur position initiale est figée : *Allons ! décidément leurs positions étaient prises, l'éloquence de Baraglioul n'y pourrait rien changer. Le temps, peut-être ? le secret conseil des saints lieux…*[605] et Anthime refuse l'idée d'un possible changement : *implorer Monsieur le Principal (c'est ainsi qu'il s'amuse, dans ses jours d'humeur, à appeler l'Être Suprême) ou le prier d'intervenir, de renverser pour moi l'ordre naturel des effets et des causes, l'ordre vénérable, eh bien ! je n'en voudrais pas de sa guérison*[606]. L'ordre de Julius est incarné par la psychologie, la logique, la conséquence et sur un plan métaphysique par la figure de l'Église, de son ordre, de sa hiérarchie. Il croit que l'homme dont les actes sont parfaitement conséquents sera récompensé sur les deux plans : l'Académie et le Paradis. Ces deux plans sont inséparables car c'est au moment où l'Eglise, dans son inconséquence, refuse de récompenser la conversion d'Anthime, que Julius envisage

---

[604] Elaine D. Cancalon « La structure du système dans *Les Caves du Vatican* ». vol.7. Le romancier. *La revue des lettres modernes, 1970*.
[605] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre I, chapitre 1, p. 9.
[606] *Idem*, Livre I, chapitre 4, p. 28.

de créer un personnage de roman dont le comportement est immotivé. Il retourne sa veste : *Je suis à un tournant de ma vie (…) mon point de vue a complètement changé*[607], avoue-t-il à Lafcadio. Ce revirement provisoire sera suivi d'un retour à l'ordre quand la vraie hiérarchie de l'Eglise sera de nouveau prouvée aux yeux du romancier : la croyance en un Faux pape, inventée par Protos, permet de revenir à la logique originelle. Anthime Armand Dubois est, quant à lui, attaché au mythe de la Science et à son système causatif et au plan métaphysique à la logique déterministe soutenue par la Loge. Lorsque Anthime change de système, il ne change guère de sèmes existentiels. La croyance en la Providence (enchaînement de causes et d'effets divins) prend la place d'un système de causes et d'effets matérialistes. L'obéissance à la Loge est remplacée par celle qui est due à l'Eglise et le besoin d'appartenir à un ordre, avec une hiérarchie, est inchangé. Il ne fait que passer d'un absolu à l'autre, et revient finalement au système initial : *je reprends mes chroniques scientifiques*[608], le préfixe itératif soulignant ce retour à la case départ. Car la possibilité d'un faux Pape détruit le caractère absolu de l'Eglise : *Et qui me dira si Fleurissoire en arrivant au paradis n'y découvre pas tout de même que son bon Dieu non plus n'est pas le* vrai *?*[609] C'est Protos ainsi qui détermine les tensions entre Système et Non Système ; il en est le terme moyen : il appartient au Système dont il porte le costume, et au Non Système, car son caractère changeant détruit l'idée de permanence. Symbole du changement, il réussit pourtant aux yeux des autres à donner l'impression de la fixité en adoptant leurs illusions.

Lafcadio débute par l'anarchie, puis est tenté par le système et demeure à la fin dans l'irrésolution : il apparaît d'abord oscillant d'un système à l'autre, et les rejetant tous ; il est caractérisé par la désobéissance, la spontanéité, l'immotivation. Mais Lafcadio, s'il rejette les systèmes extérieurs de l'Église, de la Loi, reste attiré par le Système, dans sa dimension plus intérieure : il cherche malgré lui à être conséquent dans ses actes et se punit à coups de canif lorsque sa conduite reflète sa défaillance ; il est malgré lui attaché à l'appartenance familiale et se réjouit d'apprendre qu'il est le fils de Baraglioul. Protos, grâce au meurtre, tentera d'enrôler Lafcadio dans le non Système, la société des hors-la-loi et demande obéissance à une certaine loi, à un certain ordre. Mais Protos est pris à son propre piège ; Lafcadio refuse l'obéissance à cette anti-société, préfère la punition et Protos est accusé du meurtre à sa place.

Ainsi, Julius et Anthime suivent une trajectoire circulaire car ils retournent au premier système, tout en ayant démontré la possibilité du changement. Paradoxalement, Julius conclut

---

[607] *Ibid,* Livre V, chapitre 3, p. 203.
[608] *Ibid*, Livre V, chapitre 6, p. 239.
[609] *Ibid*, Livre V, chapitre 6, p. 238.

ainsi en réponse à Marguerite : *Tout vient à point. Dans ce monde, il suffit d'attendre / Et de ne pas changer (…). Fidèle à vous, à mes pensées, à mes principes*[610].

Amédée suit une trajectoire en ligne droite qui ne peut aboutir qu'à la mort : il reste dans l'absolu et rend impossible tout changement. La trajectoire de Lafcadio montre une alternance constante entre les deux pôles de l'opposition . À la fin du roman, il n'a toujours pas choisi entre système et non système. Il assume cette vie de dialogue et de contradictions dont Gide fait l'éloge.

Ce jeu entre système et non-système montre que la vérité n'est pas absolue, mais réside dans l'image que chacun s'en fait. Le monde semble double et équivalent : chaque livre oppose au personnage annoncé un double, son envers, et par cette confrontation, l'être sort du système initial dans lequel il est enfermé, le déconstruit et le mue en son contraire : Anthime, le franc-maçon à l'univers scientiste se heurte à l'univers religieux de Julie et deviendra le miraculé ; Julius, le claquemuré, s'oppose à Lafcadio libre de tout système et devient le théoricien de l'acte gratuit ; Amédée le naïf, confronté à Protos, l'escroc, devient l'agent des Mille Pattes.

L'équivalence entre tous les systèmes est soulignée par le jeu d'échos renversés. Si Anthime, franc-maçon, incarne une figure diabolique, le père Anselme, digne ecclésiastique est également associé au malin : *Enfin avez-vous fait l'estimation de ce que vous craignez que leur hostilité ne vous fasse perdre. Dîtes nous la somme, à peu près et… (il leva l'index de la main gauche à hauteur du nez avec une bénignité malicieuse) ne craignez rien*[611]. Le parallélisme entre l'Église et la Loge franc-maçonne atteint son apogée lorsque Protos laisse entendre à Valentine de Saint-Prix que ces deux systèmes si antithétiques sont intrinsèquement liés : *un cardinal peut-il donc être franc-maçon ?(…) Hélas ! dit le chanoine pensivement, la Loge a fortement entamé l'Église*[612].

De même, tous les personnages subissent une apparition quasi virginale qui va modifier leur destin. À la fin des *Caves*, l'apparition de Geneviève, *frêle forme blanche*[613] nous rappelle exactement la vision qu'Anthime a eue de la vierge, *courte forme blanche*[614], elle-même à l'image de Julie. De plus, l'arrivée silencieuse de Lafcadio lors de sa rencontre

---

[610] *Ibid*, Livre V, chapitre 6, p. 234.
[611] *Ibid*, Livre I, chapitre 7, p. 39.
[612] *Ibid*, Livre III, chapitre 1, p. 102.
[613] *Ibid*, Livre V, chapitre 7, p. 245.
[614] *Ibid*, Livre I, chapitre 6, p. 36.

avec Julius est une forme d'apparition : *comment ne l'avait-il pas entendu approcher ?*[615] Et la Sainte Vierge trouve également son écho parodique dans la figure d'Arnica, qui reste indéfiniment vierge et qui devient une figure d'adoration : *les sourires, dont* elle *les avait gratifiés*[616]. Mais cette vierge idyllique n'est pas non plus une figure totalement positive ; elle devient féroce et elle porte un coup fatal à Anthime.

Et paradoxalement, si la Vierge guérit le satanique Anthime qui cesse de boiter ; l'influence de l'Église pour appuyer l'entrée de Julius à l'Académie est en tous points opposée : *ça me fait une belle jambe !*[617], s'exclame Julius et on perçoit la boutade de l'auteur.

Mais cette équivalence atteint son paroxysme dans le jeu entre la vue et la lumière. La lumière serait normalement la figure de la vérité divine, tandis que l'obscurité aurait une dimension diabolique. La foi est constamment assimilée à la vue : *L'œil est la lampe du corps. Si ton œil est sain, tout ton corps sera dans la lumière ; mais si ton œil est malade, tout ton corps sera dans les ténèbres,* Matthieu 6. Gide joue de cet imaginaire : la conversion d'Anthime est une *illumination*, l'apparition de la vierge aux yeux d'Anthime étant lumineuse : *Il lui semblait à présent que cette étrange clarté émanait d'Elle*[618]. Mais cette lumière semble artificielle, elle a une cause matérielle et est par la même rationalisée : *La lanterne pend. En plus, deux cierges brûlent jour et nuit devant la statue*[619] et plus loin, la lumière est produite par l'allumette. Paradoxalement, Anthime converti *s'éveilla dans le noir*[620] et quitte son domicile via in Lucina pour un appartement où *un hideux réflecteur de métal renvoyait blafard le jour étroit d'une courette*[621]. Car cette illumination est en fait un aveuglement : *Je voudrais bien que l'église trouvât également naturel de faire pour vous ce que vous faites pour ces rats, après vous avoir aveuglé de même. / Aveuglé, dites-vous ! Est-ce vous qui parlez ainsi ? Illuminé, mon frère ; illuminé*[622]. Et ce n'est que lorsqu'il était athée, qu'il parvenait à redonner la vue à sa belle-sœur croyante en lui ôtant *le charbon de l'œil*[623]. Et Fleurissoire, le croyant, est lui-même cet aveugle qui ne voit rien : *comment se fait-il que je ne vous ai pas vu ? (…) je vois des espions partout (…) je m'inquiète s'ils me regardent ; et ceux qui ne me regardent pas, on dirait qu'ils font semblant de ne pas me*

---

[615] *Ibid*, Livre II, chapitre 3, p. 57.
[616] *Ibid*, Livre III, chapitre 2, p. 113.
[617] *Ibid*, Livre II, chapitre 1, p. 46.
[618] *Ibid*, Livre I, chapitre 6, p. 36.
[619] *Ibid*, Livre I, chapitre 5, p. 33.
[620] *Ibid*, Livre I, chapitre 6, p. 36.
[621] *Ibid*, Livre III, chapitre 4, p. 123.
[622] *Ibid*, Livre III, chapitre 4, p. 125.
[623] *Ibid*, Livre I, chapitre 3, p. 22.

*voir*[624]. Et plus loin : *C'est comme à Rome avec les monuments ; je n'ai rien vu, je n'ai pu chercher à rien voir*[625]. Et lorsque Julius rencontre le Pape, au lieu d'avoir une illumination religieuse, il *cesse de voir* et est pris d'une *illumination soudaine*[626], quelque peu diabolique, celle d'un acte gratuit. Quant à Lafcadio, c'est à cause de la lumière qu'il s'irrite contre Fleurissoire :

> *Tout à coup, au plafond voûté du wagon, l'électricité jaillit dans le lustre ; éclairage trop brutal auprès de ce crépuscule attendri ; et par crainte aussi qu'il ne troublât le sommeil de son voisin, Fleurissoire tourna le commutateur, ce qui n'amena point l'obscurité complète, mais dériva le courant du lustre central au profit d'une lampe veilleuse azurée. Au gré de Fleurissoire, cette ampoule bleue versait trop de lumière encore ; il donna un tour de plus à la clavette ; la veilleuse s'éteignit, mais s'allumèrent aussitôt deux appliques pariétales, plus désobligeantes que le lustre du milieu ; un tour encore et la veilleuse de nouveau : il s'y tint. - A-t-il bientôt fini de jouer avec la lumière ?*[627]

Et c'est à cause de l'apparition d'un feu dans la campagne, qu'il l'assassinera. La lumière devient diabolique. Toutes les valeurs sont confondues ; si les six rats d'Anthime semblent être une allégorie des trois couples centraux, *deux aveugles, deux borgnes, deux y voyant*[628], on ne sait plus qui y voit et qui n'y voit pas.

Tous les systèmes sont ainsi équivalents et Gide dessine les fluctuations que peuvent subir les notions de vrai et de faux au contact d'une mobile relativité. Le pape, figure au centre du système de vérité, est dit faux, alors qu'il est le vrai : *Plus de pape est affreux, Madame. Mais, qu'à cela ne tienne : un faux pape est plus affreux encore*[629]. La réalité, attestée par la vue, devient illusion :

> *Julius, mon ami, ce lui que vous avez vu ce matin…*
>
> *Que je n'ai pas vu, voulez-vous dire.*
>
> *Précisément… n'est pas le vrai*[630].

Si le Pape est faux, qu'est-ce qui garantit la réalité du reste ? Comme conclut Anthime : *Et qui me dira si Fleurissoire en arrivant au paradis n'y découvre pas tout de même que son bon Dieu non plus n'est pas le vrai ?*[631] Protos en vient à raconter la vérité en la faisant passer pour fausse : *Malgré toutes les précautions, le secret a suinté ; quelques*

---

[624] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 153-154.
[625] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 155.
[626] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 175-176.
[627] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 193.
[628] *Ibid*, Livre I, chapitre 1, p. 14.
[629] *Ibid*, Livre III, chapitre 1, p. 99.
[630] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 177.
[631] *Ibid*, Livre V, chapitre 6, p. 238.

*aigrefins en profitent qui, dans les départements pieux, vont quêtant de famille en famille et, toujours au nom de la Croisade, récoltent pour eux l'argent qui devrait nous revenir*[632]. On ne sait plus ce qui est vrai, ce qui est faux : *Lorsque le faux prend la place du vrai, il faut bien que le vrai se dissimule*[633]. L'univers où règne la confusion du vrai et du faux se délite ; le sens se perd et le monde perd toute sa réalité. Celui qui éprouve le plus profondément ce chavirement est Fleurissoire, car c'est lui qui adhérait totalement au système et à sa réalité : *Fleurissoire sentait le sol mouvoir et céder sous ses pieds*[634]. Et plus loin :

> *Voilà bien, se disait-il, à la fois la conséquence et la preuve de ce vice initial, de ce trébuchement du Saint-Siège : tout le reste à la fois chavirait. (…) Il s'avançait comme en rêve doutant de la solidité du sol, des murs, et de la sérieuse existence des passants qu'il croisait ; doutant surtout de sa présence à Rome… Il se pinçait alors pour s'arracher d'un mauvais rêve*[635].

La perte de repères est absolue pour ce pauvre Fleurissoire : *Julius, Julius lui-même, ce Julius auquel il parlait, Julius à quoi se raccrochait son attente et sa bonne foi désolée, ce Julius non plus n'était pas le vrai Julius*[636]. Le doute l'envahit : *Mais si je vous disais que, ce matin, avant de vous avoir rencontré, j'ai pu douter de la propre réalité, douter d'être moi-même ici, à Rome*[637]. Et Julius, lorsqu'une entaille à son système apparaît, est également en proie à un doute fatidique :

> *Une interrogation affreuse, pour la première fois de sa vie, se soulevait en lui – en lui qui n'avait jamais rencontré jusqu'alors qu'approbation et sourires – un doute sur la sincérité de ces sourires, sur la valeur de cette approbation, sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie*[638].

Gide montre que les valeurs manichéennes auxquelles s'accrochent les personnages, le vrai et le faux, sont illusoires. La réalité est mensongère et ne révèle plus rien de vrai.

Le vêtement, dont la fonction réelle est de révéler l'être, est réduit au rang de déguisement dans *Les Caves du Vatican*. Le vêtement est un costume : *Julius se rendit compte qu'il n'avait point non plus tout à fait le costume qu'il fallait*[639]. Et Lafcadio ironise sur le conformisme social du costume : *La malséance d'un vêtement était pour Lafcadio choquante*

---

[632] *Ibid*, Livre IV, chapitre 6, p. 164.
[633] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 180.
[634] *Ibid*, Livre IV, chapitre 6, p. 164.
[635] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 171.
[636] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 178.
[637] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 181.
[638] *Ibid*, Livre II, chapitre 1, p. 47.
[639] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 49.

*autant que pour le calviniste un mensonge*[640]. Les occasions de libérer l'homme profond, l'homme vrai, sont rares. Chacun, dans la vie, porte sa livrée. Les signes du monde visible ne sont plus lisibles : le vêtement, plus proche du déguisement, tend à cacher l'individu plutôt que d'en permettre le déchiffrement. Et paradoxalement, la nudité n'est pas plus révélatrice. La photographie du jeune Lafcadio complètement nu ne renseigne pas Julius. La peau devient elle-même un revêtement, un costume : *Mais non ! ce vêtement de chair était décidément solide, imperméable*[641]. L'apparence est trompeuse. Protos joue sur le proverbe « L'habit ne fait pas le moine » et le contourne puisqu'il se fait passer pour un ecclésiastique, rien que parce qu'il en porte l'habit : *Rien qu'au visage on aurait reconnu le prêtre, et à je ne sais quoi de décent qui le caractérise : le prêtre français*[642]. Et la multiplication des déguisements de Protos mime ce délitement de la réalité.

Ainsi, chacun donne à son existence une apparence faussée : *Julius respectait, de la vie de chacun, ce revêtement qu'il plaît à chacun de lui donner*[643]. Et le professeur Defouqueblize se livre à une analyse psychologique :

> *Nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord (…) Demains, à Rome, à ce congrès qui nous rassemble, je retrouverai quantité de collègues, graves, apprivoisés, retenus, aussi compassés que je le redeviendrai moi-même dès que j'aurai recouvré ma livrée. Des gens de la société comme vous ou moi se doivent de vivre contrefaits*[644].

La société se donne en spectacle. *Tout le monde ment, se dissimule, joue la comédie : Anthime affectait de ne point entendre et elle dédaignait de voir*[645] ; Geneviève, menteuse, n'avoua pas à Lafcadio, que, loin de lui paraître ridicule, il avait pris pour elle *figure de héros*[646]… L'homme est un hypocrite, au sens étymologique. Lafcadio s'exclame en lisant l'ouvrage de Julius : *C'est pourtant chez l'auteur de cela que demain je m'en vais jouer au secrétaire !*[647] Et Protos crée une comédie dans la comédie : *Il me répondit que, dans ce monde, il importait de ne pas avoir trop l'air de ce qu'on était*[648]. Dans cette mise en abyme

---

[640] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 66.
[641] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 62.
[642] *Ibid*, Livre IV, chapitre 4, p. 146.
[643] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 54.
[644] *Ibid*, Livre V, chapitre 5, p. 225.
[645] *Ibid*, Livre I, chapitre 1, p. 12.
[646] *Ibid*, Livre II, chapitre 6, p. 77.
[647] *Ibid*, Livre II, chapitre 4, p. 62.
[648] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 87.

farcesque, il affirme le caractère théâtral de la vie : *Ah ! cette comédie ! cette honteuse comédie !* [649]

Le monde de Gide est celui du theatrum mundi, où tout n'est plus qu'une illusion de valeurs. C'est en ce sens que Gide a choisi d'inscrire son œuvre dans le genre de la sotie, caractéristique de cette aspiration au néant de valeurs. La sotie est un genre critique qui vise à montrer tous les aspects de sa bêtise à une société contemplant sa propre folie, et qui vient à douter de ses propres valeurs. Le genre s'inscrit dans la tradition carnavalesque, caractérisée par le renversement des valeurs, le travestissement, et l'affirmation d'une liberté. Ainsi, la sotie vise au néant et opère par déconstruction systématique. Gide présente l'idée d'un monde renversé qui exprimerait en la grossissant la folie du monde réel. Et face à cette folie universelle, on ne peut que rire. Le rire y a une valeur subversive : Lafacdio rit du meurtre de Fleurissoire, Anthime laisse échapper son *gros rire* lorsqu'il apprend que le pape n'est pas vrai et Julius rit lorsque son idée de l'acte gratuit prend la place de sa requête auprès du pape : *(...) qu'Anthime a été joué, que tous nous sommes joués, que ce sont là des pharmacies ! et qu'il ne reste plus qu'à en rire...* [650]

Si on ne retrouve pas cette dimension farcesque dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski, avec une portée plus tragique, souligne également cette duplicité de la société où tout est apparence. Les personnages mentent tous. Poulkhéria, dans sa lettre, reconnaît avoir menti à son fils : *à l'époque, nous t'avions trompé (…) je vais tout te raconter dans l'ordre pour que tu saches comment tout s'est caché et ce que nous t'avions caché jusqu'à présent*[651]. Ils cachent leurs sentiments : ainsi, Poulkhéria dit à propos de Svidrigaïlov :

> *Figure toi que cet original nourrissait depuis longtemps une passion envers Dounia, mais qu'il cachait tout cela sous un masque de grossièreté et de mépris. (…) Ou peut-être aussi, avec cette grossièreté et ces moqueries, cherchait-il seulement à cacher la vérité aux yeux des autres*[652].

Il expliquera lui-même à Raskolnikov comment il a joué la comédie avec Dounia : *j'ai essayé de faire croire (…) j'ai assez bien joué mon rôle (…) j'ai fait mine de*[653]*…*

Le theatrum mundi est chez Dostoïevski tout aussi explicite. Le narrateur commente le comportement de Raskolnikov avec Razoumikhine : *du reste, il jouait un peu la comédie*[654].

---

[649] *Ibid*, Livre IV, chapitre 6, p. 161.
[650] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 178.
[651] F. Dostoïevski, *Op. cit*, Livre I, chapitre 3, p. 61.
[652] *Idem*, Livre I, chapitre 3, p. 61.
[653] *Ibid*, Livre VI, chapitre 4, p. 348-349.

Porphiri *joue toujours la comédie* et Raskolnikov l'interroge : *alors c'est vrai que vous êtes un comédien pareil ? demanda négligemment Raskolnikov*[655]. Raskolnikov avait prévu cette comédie : *Avec lui aussi, il faudra jouer les Lazare sortant de tombe, pensait-il en pâlissant et en sentant battre son cœur, et jouer le plus naturellement. Le plus naturel serait de ne rien jouer. Ne rien jouer, d'une façon soulignée ! Non, d'une façon soulignée, c'est tout sauf naturel…* [656] Cette remarque essentielle souligne l'impossibilité de l'authenticité.

Et Raskolnikov se retrouve face à Porphiri, comme Fleurissoire face à Protos. Le juge joue à rendre confuse la réalité ; il dit la vérité en faisant semblant de mentir et de manipuler, comme si cela ne concernait pas Raskolnikov :

> *Pourtant, si je le laisse, le monsieur en question, complètement seul : si je m'abstiens de l'arrêter, de l'inquiéter, mais qu'il sache, à chaque heure, à chaque minute, ou du moins, qu'il soupçonne que je sais tout, tous les détails, et que je le surveille jour et nuit, que je reste à l'épier, sans fin ni cesse, et si je le laisse, en toute conscience, sous un soupçon, sous une peur éternelle, eh bien, je vous jure, c'est le tournis qui s'y met (…)*[657].

Raskolnikov est saisi d'un doute insondable : *Est-ce que vraiment, vraiment, se sentait-il se dire, en un éclair, il ment aussi maintenant ?*[658] Il ne parvient plus à distinguer le vrai du faux et l'univers se délite : *Un instant tout se mit à tourner autour de Rakolnikov*[659].

Ainsi, dans *Crime et châtiment* comme dans *Les Caves du Vatican*, le principe de réversibilité qui sous-tend la composition des oeuvres exprime ce refus de toute systématisation de la pensée. Si la notion d'acte gratuit permet à Gide et Dostoïevski d'interroger les notions de liberté et de gratuité, le sens reste ouvert, car l'auteur n'a pas son dernier mot.

En niant sa posture d'auteur, en donnant la parole à ses personnages, l'écrivain cherche à montrer la gratuité de l'acte même d'écriture, qui n'a pas d'autre fin que lui-même. Dostoïevski et Gide refusent d'écrire une œuvre engagée : l'écriture est pour eux un acte gratuit, un acte immotivé, sans raison d'être particulière, qui n'attend pas de contrepartie.

Dostoïevski se révolte contre la conception utilitariste de l'art, prônée par les rationalistes. Tchernychevski dans sa thèse *Les Rapports esthétiques de l'art et de la réalité,* 1855, faisait l'apologie de la réalité aux dépens de l'art, reflet pâle et figé de la nature vivante

---

[654] *Ibid*, Livre III, chapitre 4, p. 423.
[655] *Ibid*, Livre III, chapitre 5, p. 442.
[656] *Ibid*, Livre III, chapitre 4, p. 423.
[657] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 112.
[658] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 124.
[659] *Ibid*, Livre IV, chapitre 5, p. 124.

et énergique : la réalité serait plus parfaite que l'imagination. Dès 1861, dans l'article fondamental du *Temps* « Monsieur Dobrolioubov et la question de l'Art », Dostoïevski contre-attaquait : s'il admettait comme Tchernychevski et Dobrolioubov que *l'artiste parle concret, serve l'intérêt général, qu'il soit fidèle à la réalité contemporaine, à ses besoins, à ses idéaux* [660], il refusait au nom de la liberté d'inspiration et de création que ce vœu devint exigence et posait l'existence en soi absolue de la beauté : (…) *la littérature n'a pas besoin de tendance, l'art est son propre but, l'auteur doit songer seulement à la valeur artistique de l'œuvre (...)*[661]. Quant aux nihilistes, ils défendaient l'idée suivante : l'homme a faim, il est encore plongé dans la misère, et l'art n'est qu'un besoin secondaire, un luxe. Selon Pisarev dans *La Destruction de l'esthétique*, il faut exterminer l'art. Dostoïevski, dans un article « Monsieur Chedrine ou schisme chez les nihilistes », rédigea un pamphlet présenté sous la forme d'un manuscrit de roman, dont l'auteur obéit à la prescription suivante : *Jeune plume, vous devez désormais prendre pour règle qu'une paire de bottes a en tout cas plus de prix que Pouchkine, vu qu'on peut fort bien se passer de Pouchkine, tandis qu'on ne peut pas se passer de bottes, et que par conséquent, Pouchkine n'est qu'un luxe et fichaise*[662]… Une allusion discrète et ridicule dans la bouche de Loujine à cette conception utilitariste de la littérature est faite dans *Crime et Châtiment* : *on a répandu des idées nouvelles et utiles, on a répandu certaines œuvres nouvelles et utiles à la place des précédentes qui étaient rêveuses et romantiques : la littérature acquiert une teinte plus mûre*[663], affirme-t-il. La critique de la littérature engagée est ici explicite.

Et Gide de même refuse de placer son œuvre dans une perspective engagée : *Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement*[664]. L'unique raison d'être d'une œuvre est sa valeur esthétique. L'acte d'écriture est liberté car il n'a pas d'autre fin que lui-même. *L'œuvre d'art ne doit rien prouver ; ne peut rien prouver sans tricherie*[665]. La question d'Hubert dans *Paludes* : *Pourquoi l'écrire alors ?* reçoit comme réponse : *Sinon qui l'écrirait ?*[666] Et on trouve une allusion à ce refus de l'écriture engagée dans *Les Caves du Vatican*, car Julius, l'écrivain qui défend des valeurs dans ses œuvres, est vivement ridiculisé par cette expression épique décalée : *Mais souviens-toi de ce*

---

[660] Cité par J. Catteau, *Op. cit.,* p. 266.
[661] Cité par. P. Pascal, *Op. cit.*, p. 62.
[662] Cité par J. Catteau, *Op. cit.*, p. 268
[663] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 5, p. 261.
[664] Cité par D. Moutote, *Op. cit.*, p. 157.
[665] Cité par M. Beigbeder, *Op. cit.*, p. 97.
[666] GOULET, Alain. « L'écriture de l'acte gratuit ». vol.6. Perspectives contemporaines. *La revue des lettres modernes, 1970*, p. 194.

*que t'a écrit avant-hier M. de Vogüé : « Une plume comme la vôtre défend la France comme une épée »* [667]. L'œuvre d'art pour Gide est fondamentalement gratuite : *Si je cherche à présent ce que j'admire le plus dans cette œuvre, je crois que c'est sa gratuité. (…) Je sais bien que c'est à quoi prétend toute œuvre d'art, et chacune trouve sa fin dans sa beauté*[668].

Ainsi Gide et Dostoïevski défendent la gratuité d'une œuvre d'art, d'un texte et se rapprochent par là même d'une esthétique de l'art pour l'art.

[667] A. Gide, *Les Caves du Vatican*, Livre II, chapitre 1, p. 46.
[668] Cité par P. Lafille, *Op. cit.*, p. 338.

# CONCLUSION : L'ACTE GRATUIT DE L'ECRITURE.

Ainsi, Gide s'est grandement inspiré de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski pour écrire ses *Caves du Vatican*. En choisissant le même motif central, celui du crime immotivé, il a tenté, dans la lignée de son prédécesseur, de renouveler le genre du roman d'aventures, du roman noir et du roman policier, en se focalisant de manière réaliste sur l'intériorité de ses personnages. Son œuvre acquiert ainsi une profondeur, pareille à celle de *Crime et Châtiment*. En effet, le drame étant devenu psychologique, le crime immotivé, commis sans raison, interroge les notions de liberté, de culpabilité et de rédemption.

C'est dans ce questionnement philosophique que Gide s'éloigne profondément de Dostoïevski : il pastiche la religion de la souffrance prônée par ce dernier, selon laquelle l'homme libre et fondamentalement coupable doit accepter le châtiment pour retrouver la foi et la liberté. Pour Gide, au contraire, l'homme n'est pas libre, il ne doit donc pas s'embarrasser des notions de péché et de culpabilité : il n'aspire qu'à vivre, pleinement et dans l'instant, quitte à jouir du plaisir de la transgression. Et Gide infléchit ainsi le sens de l'œuvre de Dostoïevski.

Mais, il est imprudent de définir aussi catégoriquement le point de vue des deux auteurs, qui, au contraire, s'effacent dans leurs œuvres pour laisser toute la place aux personnages qui, devenus autonomes, s'expriment dans un dialogue perpétuel. C'est dans ce refus de tout système, de tout endoctrinement que Gide et Dostoïevski se rejoignent fondamentalement : l'écriture pour eux n'est pas le lieu des revendications ou des engagements, c'est un acte gratuit, immotivé, qui n'a pas de fin en soi.

Et pour comprendre cette gratuité de l'écriture, il est intéressant de noter la place de la lecture et de l'écriture dans les deux œuvres.

Tous les personnages de *Crime et Châtiment*, alors même qu'ils évoluent dans les bas-fonds, lisent et écrivent. Poulkhéria envoie une lettre à son fils, Dounia écrit à Svidrigaïlov une *lettre (…) d'un ton si noble et si touchant*[669]. Loujine envoie également une missive à la mère de sa fiancée, Raskolnikov a écrit un article et Svidrigaïlov laisse quelques mots avant de se suicider. Même Sonia écrit des lettres depuis le bagne. Et l'écriture révèle les personnages. Ainsi, l'analyse littéraire à laquelle se livre Raskolnikov devant la lettre de Loujine renseigne sur le personnage : il note le *style judiciaire* et le caractère *inculte* de ses

[669] F. Dostoïevski, *Op. cit.*, Livre I, chapitre 3, p. 64-65.

écrits : *Oui, c'est ça, judiciaire, un style d'affaires… C'est-à-dire, non pas tellement inculte, et pas trop littéraire non plus : non, un style d'affaires. (…) Le tout, c'est qu'il n'est pas expert dans l'art d'écrire*[670]. Et les lettres de Sonia révèlent sa modestie et son humilité :

> *Les lettres de Sonia étaient pleines de la réalité la plus quotidienne, de la description la plus simple et la plus claire de la vie de Raskolnikov au bagne. Il n'y avait là aucune exposition de ses propres espoirs à elle, aucune traite sur l'avenir, aucune description de ses propres sentiments. Au lieu de tenter d'expliquer ce qu'il pouvait ressentir, lui, au fond de son âme; ou ce que pouvait être en général sa vie intérieure, Sonia ne donnait que des faits, c'est-à-dire ce qu'il disait lui-même, apportait des nouvelles précises sur l'état de sa santé, les souhaits qu'il avait exprimé au cours de la dernière visite, ce qu'il lui avait demandé, ce qu'il l'avait chargée de faire, etc. Ces nouvelles-là étaient communiquées dans leur moindre détail*[671].

Quant à la lecture, elle tient aussi une place essentielle dans l'œuvre. Le livre a mille pouvoirs. Il permet de définir les personnages sur lesquels il exerce une influence. Ainsi, nous connaissons même la culture littéraire de Sonia, qui a étudié l'histoire ancienne jusqu'à Cyrus, roi de Perse, lu *La Physiologie* de Lewis… Nous apprenons encore que son livre de chevet est l'Évangile. Mais selon Dostoïevski, le livre a un pouvoir néfaste sur son lecteur. C'est à la lecture des œuvres des générations nouvelles, de Stirner, que des idées dangereuses sont nées dans l'esprit de Raskolnikov. Et l'histoire du serviteur de Svidrigaïlov, Philippe est à ce titre significative : *J'ai entendu seulement parler d'une histoire très étrange, comme quoi ce Philippe était une espèce d'hypocondriaque, une sorte de philosophe domestique, les gens disaient qu'il « avait trop lu »*[672], et que, s'il s'était pendu, c'était plus à cause des moqueries que des coups de M. Svirdigaïlov.

L'unique livre que Dostoïevski respecte absolument, c'est la Bible : ce texte simple mais sacré révèle une parole puissante. Il est trouvé dans la chambre d'une prostituée, ce qui, est bien loin d'être blasphématoire. Ce livre, abîmé, vieilli, figure une foi de l'humilité, de la simplicité : *Il y avait un livre sur la commode. Chaque fois qu'il passait devant, il le remarquait ; cette fois, il le prit et le regarda. C'était le Nouveau Testament traduit en russe. Le livre était vieux, usé, relié en cuir*[673]. Les personnages ont un rapport presque sensuel au Livre, nullement intellectuel ; ils ne l'expliquent pas, ils ne le commentent pas, mais le lisent simplement. La Bible parle d'elle-même. La lecture de la résurrection de Lazare est ainsi essentielle, elle suscite une émotion très vive et c'est le point de départ de la lente rédemption de Raskolnikov. Dostoïevski décrit ainsi cette lecture :

---

[670] *Idem*, Livre III, chapitre 3, p. 402-403.
[671] *Ibid*, Épilogue, chapitre 1, p. 459.
[672] *Ibid*, Livre IV, chapitre 2, p. 40.
[673] *Ibid*, Livre IV, chapitre 4, p. 85.

*Sonia ouvrit le livre et retrouva le passage. Ses mains tremblaient, sa voix lui faisait défaut. Deux fois elle commença, et elle n'arrivait toujours pas à articuler la première syllabe (…) (et reprenant son souffle comme avec douleur, Sonia lut d'une voix sonore et ferme, comme si c'était elle-même qui lisait un sermon à la face de l'humanité) (…) Elle s'approchait de la parole sur le miracle inouï, le miracle le plus grand, et une sensation de triomphe solennel venait de s'emparer de tout son être. Sa voix tintait comme du métal ; le triomphe et la joie sonnaient à l'intérieur et la rendaient plus forte. Les lignes se mélangeaient devant ses yeux, ses yeux s'assombrissaient, mais elle savait par cœur ce qu'elle lisait*[674].

Sonia vit le texte, le ressent, mais ne l'explique pas. Elle est la lectrice idéale de Dostoïevski : elle ne lit que la Bible et a renoncé à tout autre livre comme le note Lébéziatnikov : *ce qui me fait beaucoup de peine, seulement, c'est que, ces derniers temps, je ne sais pas, elle a complètement cessé de lire, elle ne m'emprunte plus de livres*[675]. Et Raskonikov, dans sa lente rédemption, renoncera également à toute autre lecture ; ainsi dans l'épilogue : *Sous son oreiller il y avait l'Évangile*. Le texte est présent physiquement, il n'a pas besoin d'être lu, il est déjà puissant : *Cette fois non plus il ne l'ouvrit pas, mais une pensée fusa dans son esprit: «Ses convictions, maintenant, peuvent-elles ne pas être les miennes? Ses sentiments, ses élans, tout au moins…»*[676].

Ainsi, l'acte d'écriture semble vain chez Dostoïevski. Toute œuvre s'efface derrière le Texte unique.

Gide reconnaît le même pouvoir au Texte saint. La lecture de l'Évangile a nourri son enfance et son œuvre en conserve la trace.

*L'Évangile est un petit livre tout simple, qu'il faut lire tout simplement. Il ne s'agit pas de l'expliquer, mais de l'admettre. Il se passe de commentaires et tout effort humain pour l'éclairer l'obscurcit. Ce n'est pas aux savants qu'il s'adresse ; la science empêche d'y rien comprendre. On y accède avec la pauvreté d'esprit*[677].

Mais, dans *Les Caves du Vatican*, Gide pastiche la Bible, dans de nombreuses citations. Il critique indirectement l'idée que la Bible serait une unique vérité. Les personnages qui citent l'Évangile ne le font que dans une optique parodique. Anthime s'adresse à Marguerite, la fausse chrétienne qui a dans l'œil « une escarbille imperceptible », en lui disant : *Alors vous m'invitez à sortir la paille de votre œil avant d'ôter la solive qui est dans le mien*[678], faisant référence à Matthieu, Nouveau Testament, VII, 4 et 5 : *Laisse-moi retirer le fétu de ton œil, et la poutre est dans le tien*. C'est l'athée qui ôte la paille dans l'œil

[674] *Ibid*, Livre IV, chapitre 4, p. 88-90.
[675] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 166.
[676] *Ibid*, Épilogue, chapitre 2, p. 474.
[677] Cité par C. Martin, *Op. cit.*, p. 129.
[678] A. Gide, Op. cit., Livre I, chapitre 3, p. 23.

du chrétien : une Bible à l'envers. Et plus loin, Véronique irritée par le discours de cul-bénit de son époux s'exclame : *Monsieur cite son Évangile, trouve que je m'agite pour bien des choses et me conseille de regarder les lys des champs*[679], en allusion à Matthieu, Nouveau Testament, VI 29 : *Observez les lis des champs comme ils croissent : ils ne se fatiguent ni ne filent*. Et l'évocation de Job devient un juron : - *Si vous trouvez plaisant d'être jobard…* / - *Dans jobard il y a Job, mon ami*[680]. Il est ridicule de prendre le texte à la lettre.

Et les allusions indirectes à la Bible sont également le fruit d'un pastiche. Protos est celui qui utilise la crédulité des bons chrétiens, qui se sert de l'Église et qui mime les saints chrétiens ; il se tient *un doigt sur la lèvre comme Saint Pierre martyr*[681]. Plus loin, il mime la scène de la mort du Christ pour évoquer le faux enlèvement du Pape : *A ces mots le mouchoir qu'il tordait dans ses mains se déchira*[682], pendant du : *Et voilà que le rideau du sanctuaire se fendit*, Matthieu, XXVII, 51-52. Et pour calmer la comtesse, *l'abbé étendit le bras vers elle*[683], comme le conseille le Nouveau testament, Acte des Apôtres, IV, 30 : *Tu n'as qu'à étendre la main*.

Gide utilise le Texte, mais pour le détourner. Il désacralise le Livre saint, et par là même tout acte de lecture et d'écriture.

Tous ses personnages sont de mauvais écrivains et de mauvais lecteurs. Julius est un mauvais écrivain et son ouvrage *L'air des Cimes* est sans cesse décrié. Lafcadio, après l'avoir ouvert, s'assoit dessus et s'exclame : *Quel beau feu pour ce soir !*[684] et Juste Agénor qualifie le livre de *sornettes*[685]. Sa posture, lorsqu'il écrit, est toujours cocasse et Gide parodie le mythe de l'inspiration. Il est *plume levée*[686] dans son cabinet, et on le voit plus loin écrire devant le château Saint-Ange : *Par instants abattant tout à coup sur les feuilles un crayon haut levé, il écrivait, attentif si uniquement à la dictée d'une inspiration si pressante qu'Amédée devant lui aurait pu faire la buciloque sans qu'il le vît. Tout en écrivant, il parlait*[687]. Il échoue sans cesse, ne serait-ce que pour écrire une lettre : *La phrase ne venait pas. Julius était en costume de nuit ; il sentit qu'il allait prendre froid, froissa le papier, reprit le verre à dents et l'alla poser dans le cabinet de toilette, tandis qu'il jetait le papier froissé*

---

[679] Idem, Livre III, chapitre 4, p. 124.
[680] Idem, Livre III, chapitre 4, p. 124.
[681] Idem, Livre IV, chapitre 5, p. 153.
[682] Idem, Livre III, chapitre 1, p. 99.
[683] Idem, Livre III, chapitre 1, p. 103.
[684] A. Gide, *Op. cit.*, Livre II, chapitre 4, p. 61.
[685] *Ibid*, Livre II, chapitre 1, p. 44.
[686] *Ibid*, Livre II, chapitre 1, p. 48.
[687] *Ibid*, Livre IV, chapitre 7, p. 173.

*dans le seau*[688]. Anthime, qui n'écrit que des articles scientifiques, y renonce également : *Mais cher ami, que voulez-vous que j'y écrive ?*[689] Arnica, la romantique, écrit également : *elle lisait des vers et s'évertuait à en écrire*[690], son échec étant mimé dans la paronomase même. Si Lafcadio brûle son carnet, Anthime déchire ses tableaux, Julius froisse sa lettre, Arnica flambe aussi : *Arnica, retirée dans sa chambre, écrivait sur des bouts de papier qu'elle brûlait soigneusement ensuite à la flamme de sa bougie*[691]. L'acte d'écriture se solde toujours par un échec, une destruction.

Quant à la lecture, elle est également discréditée. Comme chez Dostoïevski, les livres révèlent la nature des personnages. Le pragmatique et simplet Amédée lit un guide de voyage : il est *tout absorbé dans la lecture du Baedeker de l'Italie*[692]. Et si Lafcadio a entrouvert quelques romans d'aventures, il ne les a jamais terminés : Julius trouve dans sa chambre *(…) la Moll Flanders de Daniel Defoe, en anglais, dans une vile édition coupée seulement aux deux tiers, et les Novelle d'Anton-Francesco Grazzini, dit le Lasca, en italien*[693]. Et Lafcadio avoue : *Il faut que je vous avoue que je n'ai pas grand goût pour la lecture. En vérité, je n'ai jamais pris de plaisir qu'à Robinson… Si, Aladdin encore…*[694] Quant à Julius, il lit mal : lorsqu'il se saisit du carnet de Lafcadio, il lit *hâtivement*[695], ce qui l'empêche de comprendre le sens. Mais Lafcadio est un lecteur également tout-puissant : *je sais lire écriture ou imprimé, couramment, à l'envers ou par transparence, au verso, dans les glaces ou sur les buvards*[696]. C'est lui pourtant qui dénigre la lecture :

> *Tant de gens qui écrivent et si peu de gens qui lisent ! C'est un fait : on lit de moins en moins… si j'en juge par moi, comme disait l'autre . ça finira par une catastrophe ; quelle belle catastrophe, tout imprégnée d'horreur ! on foutra l'imprimé par-dessus bord ; et ce sera miracle si le meilleur ne rejoint pas au fond le pire ».*

Ainsi, le texte est voué à sa perte. Il ne doit pas être pris au sérieux. C'est un pur jeu gratuit. Et Julius est ridicule, lorsque, reconnaissant pourtant que la lecture, simple divertissement, offre *de grandes joies*, confère à l'écriture un caractère sérieux :

> *- Cela vous amuse beaucoup d'écrire ?*

---

[688] *Ibid*, Livre II, chapitre 1, p. 48.
[689] *Ibid*, Livre I, chapitre 7, p. 41.
[690] *Ibid*, Livre III, chapitre 2, p. 110.
[691] *Ibid*, livre III, chapitre 2, p. 113.
[692] *Ibid*, Livre IV, chapitre 1, p. 128.
[693] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 53.
[694] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 78.
[695] *Ibid*, Livre II, chapitre 2, p. 56.
[696] *Ibid*, Livre V, chapitre 1, p. 187.

*Julius se redressa :*

*- Je n'écris pas pour m'amuser, dit-il noblement. Les joies que je goûte en écrivant sont supérieures à celles que je pourrais trouver à vivre*[697].

L'écriture est un acte divertissant, un luxe gratuit, qui n'attend rien en retour et n'engage rien ; elle ne comporte aucun risque, selon Lafcadio :

*Savez-vous ce qui me gâte l'écriture ? Ce sont les corrections, les ratures, les maquillages qu'on y fait. (…) Dans la vie, on se corrige, à ce qu'on dit, on s'améliore ; on ne peut corriger ce qu'on a fait. C'est ce droit de retouche qui fait de l'écriture une chose si grise et si… (il n'acheva pas). Oui ; c'est là ce qui me paraît si beau dans la vie ; c'est qu'il faut peindre dans le frais. La rature y est défendue*[698].

Mais comment peut-on oser parler de gratuité de l'acte d'écriture ? Si Gide était un rentier, Dostoïevski a écrit pour survivre, pour gagner de l'argent.

Pour Gide, en effet, écrire, c'est l'acte du luxe, l'acte de la dépense. Riche rentier, il justifiait sa fortune comme un simple moyen de pouvoir s'accomplir dans l'écriture : *La fortune considérée uniquement comme permission d'un travail libre*[699]. La fortune n'aurait d'autre justification que d'accorder le temps nécessaire au libre jeu de l'intellect. Mais d'un autre côté, Gide a toujours affirmé son besoin de dépense, de dispersion de sa fortune : *J'étais pareil au fils prodigue, qui va dilapidant de grands biens*[700]. Et l'écriture, l'acte du luxe, est pour lui le moyen de cette dissipation. Ainsi, dans son *Journal de 1912*, il critique un homme de lettre anonyme : *C'est un rentier, et, en littérature, je n'aime que ceux qui dévorent leur capital*[701]. L'acte d'écrire devient ainsi une intime dépense de soi, indiscrète dissipation de l'être, acte gratuit et luxueux.

Pour Dostoïevski, au contraire, l'écriture est l'unique moyen d'amasser un certain capital. Il a, toute sa vie, été tenaillé par des difficultés financières. Le 5 avril 1870, dans lettre à Strakhov, il écrit : *Toute ma vie, j'ai toujours travaillé pour l'argent qu'on me donnait et qu'on me donnait à l'avance. Ca s'est toujours passé ainsi et il ne pouvait en être autrement. C'est mauvais pour moi d'un point de vue économique, mais qu'y faire !*[702] Et ce besoin

---

[697] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 79.
[698] *Ibid*, Livre II, chapitre 7, p. 79.
[699] Cité par D. A. Steel.dans son article « Le prodigue chez Gide : essai de critique économique de l'acte gratuit » in *La revue de l'Histoire littéraire de la France* n°70, 1970, tome 1, p. 211.
[700] *Idem,* p. 218.
[701] *Idem*, p. 229.
[702] J. Catteau, *Op. cit,* p. 203.

d'argent a conduit Dostoïevski à une écriture hâtive, précipitée, à ce style complexe et embrouillé dont on l'a si souvent accusé.

Mais si Dostoïevski écrit pour de l'argent, l'écriture conserve une certaine gratuité ; elle s'apparente chez lui au jeu, à sa passion de la roulette où il dilapidait sa fortune et espérait acquérir un capital. Jacques Catteau dans *La création littéraire chez Dostoïevski* montre les points communs entre la roulette et la création : les deux actes sont guidés par le rêve de s'enrichir, mais ont une même motivation profonde, la passion grave du risque, de se pencher au-dessus de l'abîme. Et comme l'a observé son épouse Anna, c'est paradoxalement le jeu qui pousse l'écrivain à écrire : *L'acte du jeu libère le génie. Chronologiquement, chaque effondrement à la roulette suscite, par contrecoup, de nouveaux projets littéraires*[703]. Ainsi, l'énorme perte au jeu à Wiesbaden, en 1865, accélère la fusion entre un premier projet, déjà entamé, *Les Poivrots*, et un second, le compte-rendu psychologique d'un crime, pour former *Crime et Châtiment*.

Ainsi, l'écriture chez Gide comme chez Dostoïevski suppose une dépense, une dissipation de soi et comporte un certain risque. C'est un acte immotivé, qui n'a d'autre fin qu'en soi. Et les deux œuvres sont, selon les mots de Jean Ricardou, des romans d'aventures qui narrent *l'aventure d'une écriture* [704]*!*

[703] Cité par J. Catteau, *Op. cit.*, p. 193.
[704] Cité par B. Fillaudeau, Bertrand. *L'univers ludique d'André Gide. Les soties*. Paris : éd. José Corti, 1985, p. 296.

# BIBLIOGRAPHIE.

## LE CORPUS : LA BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE.

DOSTOÏEVSKI, Fédor Mikhailovitch. *Crime et Châtiment*. Actes Sud, 1996. trad. André Markowicz. « Babel » n°231-232.

GIDE, André. *Les Caves du Vatican*. Paris : Gallimard, 1922. « Folio » n°34.

## LES OUVRAGES CRITIQUES : LA BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE.

### A propos de Dostoïevski : monographies.

ARBAN, Dominique. *Dostoïevski par lui-même*. Paris : Seuil, 1995. « Écrivains de toujours »

BACKÈS, Jean-Louis. J*ean-Louis Backès présente « Crime et châtiment » de F. Dostoïevski*. Paris : Gallimard, 1994. « Foliothèque » n°40.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Ed. du Seuil, 1970. trad. Isabelle Kolitcheff. « Points Seuil » n° 372.

BERDIAEV, Nicolas. *L'esprit de Dostoïevski*. Paris : Stock, 1929.

BREEN, Brigitte. *Dostoïevski : dire la faute*. Paris : Ed. Michalon, 2004. « Le bien commun »

CADOT, Michel. *Dostoïevski, d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*. Maisonneuve et Larose, 2001.

CATTEAU, J. *La création littéraire chez Dostoïevski*. Paris : Institut d'études slaves, 1978.

CHESTOV, L. *La Philosophie de la tragédie*, Paris, Flammarion, 1966.

ElLTCHANINOFF, Michel. *Dostoïevski : roman et philosophie*. Paris : PUF, 1998. « Philosophies »

GIDE, André. *Dostoïevski*. Paris : Gallimard, 1964. « Idées nrf ».

GROSSMAN, Léonide. Dostoïevski. Parangon, 2003.

LAMBLÉ, Pamblé *La Philosophie de Dostoïevski*, tome 1. *Les Fondements du système philosophique*. Paris : L'Harmattan, 2001. « Ouverture Philosophique ».

MADAULE, Jacques. *Le christianisme de Dostoïevski*. Paris : Bloud & Gay, 1939.

MARINOV, Vladimir. *Figures du crime chez Dostoïevski*. Paris : PUF, 1990. « Voix nouvelles en psychanalyse ».

MOTCHOULSKI, C. *Dostoïevski*. Paris : Payot, 1963.

NABOKOV, Vladimir. *Littératures*. Paris : Fayard, 1985.

NIVAT, Georges. *Le XIXe siècle. Le temps du roman*, in *Histoire de la Littérature russe*. Fayard, 2005.
PASCAL, P. *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*. Lausanne : L'âge d'homme, 1970. « Slavica »
PASCAL, Pierre. *Dostoïevski et Dieu*. Bruges : Ed. Desclee De Brouwer, 1995.
SALVESTRONI, S. *Dostoïevski et la Bible*. Paris : Lethielleux, 2004. trad. Pierre Laroche.
de VOGÜÉ, E.-M. *Le roman russe*. Lausanne : L'âge d'homme, 1971. « Slavica »

БЕЛЫЙ, А. Трагедия Творчества. Достоевский и Толстой. Москва : Мусагет, 1911.
БЕРДЯЕВ, Николай. Миросозерцание Достоевского. Прага : YMCA-Press, 1923.
ГРОССМАН, Леонид. Поэтика Достоевского. Москва : Академия художественных наук, 1925.
ГРОССМАН, Леонид. Семинарий по Достоевскому. Петроград : Гиз, 1922.
КИРПОТИН, В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Книга о романе Ф.М. Достоевского « Преступление и наказание». Москва : Советский писатель, 1974.
РОЗЕНБЛЮМ, Л.М. « Творческая лаборатория Достоевского романиста » in Литературное наследство, т. 77. Москва: 1965

## A propos de Dostoïevski : articles.

ARBAN, Dominique Arban. « Le seuil, thème, motif et concept ». *Cahiers de l'Herne*, 1973, n°24, p. 205 – 214.
DELCOUR, J M. « Dostoïevski et le parricide ». *Cahiers de l'Herne*, 1973, n°24, p. 270 -276
FODOR, Istvan. « Dostoïevski et André Gide ». *Europe*, octobre 1971, n°510, p. 106 – 112.
GOURFINKEL, Nina. « Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski ». *Cahiers de l'Herne*, 1973, n°24, p. 235 – 251.
IVANOV, Viatcheslav. « Le roman-tragédie ». *Cahiers de l'Herne*, 1973, n°24, p. 252 – 258.
JECHOVA, Hana. « La représentation par l'absence ». *Revue de littérature comparée*, juillet-décembre 1981, 219-220, p. 465 – 479.
OLLIVIER, Sophie. « L'argent chez Dostoïevski ». *Europe*, octobre 1971, n°510, p. 70 – 83.
PERROT, J. « Dostoïevski, aristocrate grand-russe ». *Europe*, octobre 1971, n°510, p. 3 –24.
PERROT, Jean. « Le fantastique philosophique dans les romans de Dostoïevski ». *Cahiers de l'Herne*, 1973, n°24, p. 224 – 234.
POZNER, V. « Dostoïevski et le roman d'aventures ». *Europe*, octobre 1971, n°510, p. 44-69

RAETHER, Martin. « La grande action future de Raskolnikov ». *Revue de littérature comparée*, juillet-décembre 1981, 219-220, p. 342 – 357.
VERRET, Guy. « Temps et conscience chez Dostoïevski ». *Cahiers de l'Herne*, 1973, n°24, p. 196 – 204.

## A propos de Gide : monographies.

BEIGBEDER, Marc. *André Gide.* Paris, P.U.F., 1954. « Les classiques du XXe siècle ».
BRÉE, Germaine. *André Gide : l'insaisissable Protée : étude critique de l'œuvre d'André Gide*. Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1970.
CAZENTRE, Thomas. *Gide lecteur : la littérature au miroir.* Éd. Kimé, 2003.
DU BOS, Charles. *Dialogue avec André Gide*, Paris, Éd. Corrêa, 1947.
FILLAUDEAU, B. *L'univers ludique d'André Gide*. *Les soties*. Paris : éd. José Corti, 1985.
GOULET, Alain. *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*. Paris : Larousse Université, 1972.
GOULET, Alain. *Fiction et vie sociale dans l'œuvre de Gide*. Paris : Lettres Modernes, 1986.
HUTCHINSON, Hilary. *Théories et pratiques de l'influence dans la vie et l'œuvre immoraliste de Gide.* Caen : Minard, 1997. « La thésothèque ».
LAFILLE, Pierre. *André Gide romancier*. Paris : Hachette, 1954.
MARTIN, Claude. *André Gide par lui-même*. Paris : Seuil, 1963. « Écrivains de toujours ».
PELL, Elsie. *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*. Paris : Didier, 1936.
SAVAGE, Catherine. *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*. Paris : Nizet, 1962.
WOLFMAN, Yaffa *Engagement et écriture chez André Gide*. Paris : Nizet, 1996.

## À propos de Gide : articles.

BANCROFT, Jane. « *Les Caves du Vatican* : vers l'écriture du roman ». vol.6. Perspectives contemporaines. *La revue des lettres modernes, 1970.*
BLOCH, Peter André. « Gide, disciple de Nietzsche, face au nihilisme européen », in KOPP, Robert *Gide et la tentation de la modernité.* Actes du colloque international de Mulhouse, Gallimard, Cahiers de la nrf, Paris, 2002, p. 130 – 153.
CANCALON, Elaine D. « La structure du système dans *Les Caves du Vatican* ». vol.7. Le romancier. *La revue des lettres modernes, 1970.*
GOULET, Alain. « Leçons d'écriture : les manuscrits des *Caves du Vatican* ». vol.10. L'écriture d'André Gide : genèses et spécificités. *La revue des lettres modernes, 1970.*

GOULET, Alain. « L'écriture de l'acte gratuit ». vol.6. Perspectives contemporaines. *La revue des lettres modernes, 1970.*

GOULET, Alain. « Les sept étapes de l'invention de la modernité chez Gide ». in KOPP, Robert *Gide et la tentation de la modernité.* Actes du colloque international de Mulhouse, Gallimard, Cahiers de la nrf, Paris, 2002, p. 468 – 486.

GUILLAUME, Isabelle. « André Gide et la tentation du roman d'aventures ». in KOPP, Robert *Gide et la tentation de la modernité.* Actes du colloque international de Mulhouse, Gallimard, Cahiers de la nrf, Paris, 2002, p. 334 – 362.

HYTIER, Jean. « Gide et l'esthétique de la personnalité ». *La Revue d'Histoire littéraire de la France*, N°70, 1970 , Tome 1, p. 230 – 243.

LEJEUNE, Philippe. « Gide et l'autobiographie ». vol.4. Méthodes de lecture. *La revue des lettres modernes, 1970.*

LIGIER, Christine. « Une paradoxale modernité : classicisme et ironie chez André Gide ». in KOPP, Robert *Gide et la tentation de la modernité.* Actes du colloque international de Mulhouse, Gallimard, Cahiers de la nrf, Paris, 2002, p. 363 – 381.

MAHIEU, Raymond. « L'ironie dans *Les Caves du Vatican* ». vol.10. L'écriture d'André Gide : genèses et spécificités. *La revue des lettres modernes, 1970.*

MAHIEU, Raymond. « Les marches des *Caves* ». *Gide aux miroirs : le roman du XXe siècle*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002, p. 61 – 68.

MASSON, Pierre. « Production – Reproduction : l'intertextualité comme principe créateur dans l'œuvre d'André Gide ». *Le plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertextualité.* Actes du colloque. Berne : Peter Lang, 1986, p. 209 – 225.

MASSON, Pierre. « Wilde dans *Les Caves* ». *Gide aux miroirs : le roman du XXe siècle.* Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002, p. 69 – 76.

MERCIER, Pascal. « Hypothèses et déductions sur Julius de Baraglioul ». *Gide aux miroirs : le roman du XXe siècle.* Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002, p. 77 – 82.

MOUTOTE, Daniel. « Intertextualité et Journal dans l'œuvre d'André Gide ». *Le plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertextualité.* Actes du colloque. Berne : Peter Lang, 1986, p. 137 – 179.

NIEMEYER, Carl. « Raskolnikov et Lafcadio ». *Modern Fiction Studies*, IV, n°3, Autumn 1958, p. 253-261

NINOMIYA, M. « Du Subjectif aux Prétextes : la formation de Gide critique ». vol.3. Gide et la fonction de la littérature. *La revue des lettres modernes, 1970.*

POULET, G. « L'instant et le lieu chez André Gide ». vol.3. Gide et la fonction de la littérature. *La revue des lettres modernes, 1970.*

ROBERTS – VAN OORDT, C. H., « Gide et la fonction de la littérature d'après son *Dostoïevski* ». vol.3. Gide et la fonction de la littérature. *La revue des lettres modernes, 1970.*

STEEL, David. « Les modernités de Gide ou Gide moderne d'emploi ». in KOPP, Robert *Gide et la tentation de la modernité.* Actes du colloque international de Mulhouse, Gallimard, Cahiers de la nrf, Paris, 2002, p. 453 – 467.

STEEL, D. A. « Le prodigue chez Gide : essai de critique économique de l'acte gratuit ». *La Revue d'Histoire littéraire de la France*, N°70, 1970, Tome 1, p. 209 – 229.

TILBY, Michel. « *Les Caves du Vatican* ou le roman impossible ». vol.10. L'écriture d'André Gide : genèses et spécificités. *La revue des lettres modernes, 1970.*

**AUTRES : LA BIBLIOGRAPHIE TERTIAIRE.**

## Dictionnaires.

BEAUMARCHAIS, J-P (dir). *Dictionnaire des Littératures de langue française*. Paris : Bordas, 2002.

NOURISSIER, François (dir.). *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : éd. Albin Michel, 2001. « Encyclopedia Universalis ».

## Histoire et Philosophie.

BERGSON, Henri Bergson. *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF, 1927.

GUILLEMIN, Henri. *Léon XIII et les bien*-pensants. La *Nef*, avril 1946.

MARQUÈS-RIVIÈRE, J. *Histoire de la Franc-maçonnerie française*, éd. Jean-Renard, 1941.

NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres*, XVI, 286.

## Littérature.

HUGO, Victor. *Contemplations*, Paris : Gallimard : 1973.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, La Pléïade, Tome III.